CHOPIN

CONCERTO IN E MINOR
SCORE. CONCERT VERSION

URTEXT



# KONCERT e-moll
PARTYTURA. WERSJA KONCERTOWA

# CHOPIN

PWM EDITION

JAN EKIER
WYDANIE NARODOWE · NATIONAL EDITION

# ERRATUM

strona 100, uzupełnienie taktów 410-412
page 100, supplement to bars 410-412




Niniejsza publikacja ukazała się dzięki finansowej pomocy
MINISTERSTWA KULTURY RZECZPOSPOLITEJ POLSKIEJ

The present edition has been made possible thanks to the financial assistance of
MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF POLAND

Niniejsza publikacja ukazała się dzięki finansowej pomocy
MINISTERSTWA KULTURY RZECZPOSPOLITEJ POLSKIEJ

The present edition has been made possible thanks to the financial assistance of
MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF POLAND

WYDANIE NARODOWE
DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

NATIONAL EDITION
OF THE WORKS OF FRYDERYK CHOPIN

# CONCERTO in E minor Op. 11

FOR PIANO AND ORCHESTRA

Score - concert version

NATIONAL EDITION
Edited by JAN EKIER

Foundation
for the National Edition
of the Works of Fryderyk Chopin

PWM
EDITION

SERIES B. WORKS PUBLISHED POSTHUMOUSLY. VOLUME VIIIa

FRYDERYK

# CHOPIN

# KONCERT e-moll op. 11

NA FORTEPIAN I ORKIESTRĘ

Partytura - wersja koncertowa

WYDANIE NARODOWE
Redaktor naczelny: JAN EKIER

FUNDACJA WYDANIA NARODOWEGO
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA
WARSZAWA 2005

SERIA B. UTWORY WYDANE POŚMIERTNIE. TOM VIIIa

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
5893/n
NUKAT 2220068211 65

Redakcja tomu: Jan Ekier, Paweł Kamiński

Do każdego tomu dołączone są w formie luźnej wkładki *Komentarz wykonawczy* i *Komentarz źródłowy (skrócony)*.

Pełne *Komentarze źródłowe* do poszczególnych tomów wydawane są oddzielnie.

Wydany w oddzielnym tomie *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina – 1. Zagadnienia edytorskie* obejmuje całokształt ogólnych problemów wydawniczych, zaś *Wstęp… – 2. Zagadnienia wykonawcze* – całokształt ogólnych problemów interpretacyjnych.

Partytura w wersji historycznej, zestawiona z głosów pierwszego wydania, tworzy tom 18 A XVb.
*Koncert* w autentycznym układzie na jeden fortepian tworzy tom 13 A XIIIa.
Wersja z drugim fortepianem, zawierająca wyciąg partii orkiestry, tworzy tom 30 B VIa.

Głosy orkiestrowe dostępne do wypożyczenia w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM,
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa, tel. (022) 826-59-81, 828-57-09 / fax (022) 826-97-80
e-mail: bmo@pwm.com.pl

Editors of this Volume: Jan Ekier, Paweł Kamiński

A *Performance Commentary* and a *Source Commentary (abridged)* are included in each volume in the form of a loose insert.

Full *Source Commentaries* on each volume are published separately.

The *Introduction to the National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*, *1. Editorial Problems*, published as a separate volume, covers general matters concerning the publication. The *Introduction… 2. Problems of Performance* covers all general questions of the interpretation.

The historical version of the score, composed of parts from the first edition, forms volume 18 A XVb.
The *Concerto* in an authentic arrangement for one piano makes up volume 13 A XIIIa.
The version with the second piano, containing the reduction of the orchestra part, forms volume 30 B VIa.

Orchestral parts can be borrowed from the Library of Orchestral Materials of the PWM Edition,
Fredry 8, 00-097 Warsaw, tel. (+48 22) 826-70-97, 828-58-50 / fax (+48 22) 826-97-80
e-mail: bmo@pwm.com.pl

## Koncert e-moll op. 11 / Concerto in E minor Op. 11

page / s.14




page / s. 62

ROMANCE




page / s. 74

RONDO



# o Koncercie e-moll i jego partyturze ...

*„Rondo do nowego Koncertu nie skończone – a do tego trzeba weny; nawet się z nim nie spieszę, bo mając pierwsze Allegro, o resztę się nie troszczę. [...] Adagio od nowego Koncertu jest E-dur. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. – Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosnowy, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuję go sordinami, to jest skrzypcami przytłumionymi gatunkiem grzebieni, które okraczając strony dają im jakiś nosowy, srebrny tonik. – Może to jest złe, ale czemu się wstydzić źle pisać pomimo swojej wiedzy – skutek dopiero błąd okaże."*

15 maja

*„[...] już w tym tygodniu mam cały Koncert próbować w kwartecie, dlatego żeby najprzód ten kwartet mógł się porozumieć ze mną – trocha oswoić, bez czego, Elsner powiada, próba z orkiestrą od razu nie przyszłaby do ładu. Linowski przepisuje na gwałt, ale już Rondo zaczął."*

31 sierpnia

*„Próbowałem zeszłej środy mój Koncert w kwartecie. Kontent byłem, ale nie bardzo – mówią ludzie, że ostatni finał najładniejszy (bo najzrozumialszy). Jak się wyda z orkiestrą, napiszę Ci w przyszły tydzień, bo w tę środę spróbuję."*

18 września

*„[...] dziś próbuję drugi Koncert z kompletną orkiestrą prócz trąb i kotłów, [...] Ja już drugi Koncert skończyłem, a jeszcze taki hebes [głupi], jak przed zaczęciem poznawania klawiszy. [...] muszę lecieć jeszcze się zapewnić o Elsnerze, [...] pulpitach i sordinach, o których wczoraj na śmierć zapomniałem; bez nich bowiem Adagio by upadło, którego powodzenie i tak wielkie być nie może, ile mi się zdaje. Rondo efektowne, Allegro mocne. O, przeklęta miłości własna!"*

22 września

*„Wczorajszy koncert udał mi się – pospieszam z tym doniesieniem. Powiadam Aśpanu, żem się wcale a wcale nie bał, grał tak, jak kiedy sam jestem, i dobrze było. Pełna sala. Goernera Symfonia zaczęła. Potem moja mość Allegro e-moll, które, jak z płatka wywinął, na Streycherowskim fortepianie się wydać miało. Brawa huczne. Soliwa kontent; dyrygował z powodu swojej arii z chórem, którą Panna Wołkow, ubrana jak aniołek w niebieskim, ładnie odśpiewała; po tej arii Adagio i Rondo nastąpiło, po którym pauza między 1-szą a drugą częścią. – [...] Gdyby był Soliwa nie wziął moich partycji do domu, nie przejrzał i nie dyrygował tak, że nie mogłem lecieć na złamanie karku, nie wiem, jakby wczoraj było, ale tak nas umiał zawsze wszystkich utrzymać, że nigdy, powiadam Ci, jeszcze z orkiestrą tak mi się spokojnie grać nie zdarzyło. Fortepian bardzo się miał podobać a Panna Wołkow jeszcze bardziej."*

12 października

*„Już kuferek do drogi kupiony, […] partycje pooprawiane, chustki do nosa obrąbione, spodnie zrobione."*

5 października

Z listów F. Chopina do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 1830.

*„Znajdowaliśmy się właśnie w tutejszej resursie, gdzie Schnabel, kapellmeister, prosił, ażebym był obecny na próbie z mającego się dać wieczorem koncertu. [...] Schnabel, co mię od czterech lat nie słyszał, prosił, ażebym spróbował fortepian. Trudno było odmówić, siadłem i zagrałem parę wariacji. [...] zaczęli mię prosić, ażebym wieczorem dał się słyszeć. Szczególniej Schnabel tak szczerze nalegał, że nie śmiałem staremu odmówić. [...] Pojechałem tedy z jego synem po nuty i zagrałem im Romans i Rondo z II Koncertu."*

*„Klengel, [...] gdym mu zagrał moje koncerta, powiedział, że […] nie spodziewał się nigdy, ażebym był takim wirtuozem. […] Prosił o partycję moich Koncertów […]"*

Z listów F. Chopina do rodziny w Warszawie, Wrocław 9 listopada i Praga 21 listopada 1830.

*„Prezentowany Kalkbrennerowi, prosi mnie, żeby mu coś zagrać. Rad nie rad, [...] zdjąwszy pychę z serca siadam. Zagrałem mój e-moll […]. Zadziwiłem Pana Kalkbr., który natychmiast adresował mi pytanie, czym nie uczniem Fielda, że mam grę Cramerowską, a uderzenie Fieldowskie."*

Z listu F. Chopina do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Paryż 12 grudnia 1831.

*„Rozgniewała go [Elsnera] okropnie ta, jak nazwał, śmiałość i arogancja [Kalkbrennera]; podanie ołówka [po zagraniu mu przez Chopina Koncertu e-moll] do wykreślenia pasażu przejrzawszy tylko partycję, nie słysząc nigdy koncertu w całym efekcie z orkiestrą. Powiada, że gdyby Ci był podał radę, abyś drugi pisząc starał się zrobić krótsze allegro, to co innego; ale już z napisanego kazać wykreślać, tego darować nie może."*

Z listu Ludwiki Chopin do F. Chopina w Paryżu, Warszawa 21 listopada 1831.

*„[…] ma on [kompozytor] skrupulatnie poprawić swoje rękopisy, sola instrumentów dętych oznaczyć małymi nutkami w głosach orkiestrowych kwartetu, aby można było jego dzieła wykonać z podwójnym kwartetem i kontrabasem. Nakłoniłem także P. Chopina do wstawienia w partii fortepianu i we wszystkich głosach akompaniamentu liter A B C itd. …, które służą jako punkty orientacyjne w czasie prób z orkiestrą."*

Z listu paryskiego wydawcy, Aristide'a Farrenc, do Fryderyka Kistnera w Lipsku, Paryż 4 maja 1832.

*„Chopin miał szczęśliwy pomysł wykonania adagia [Romance. Larghetto] ze swego ostatniego koncertu. Umieszczona pomiędzy dwoma utworami orkiestrowymi o gwałtownym stylu, owa zachwycająca kompozycja, której nieodparty urok idzie w parze z najgłębszą myślą religijną, pogrążyła słuchaczy w swoistej radości – spokojnej i ekstatycznej, do której nie przywykliśmy w podobnej sytuacji. Wszystko to różni się bardzo od ciągnących się w nieskończoność adagiów, które wypełniają zazwyczaj środek koncertu fortepianowego; jest tu tyle prostoty połączonej z taką świeżością wyobraźni, że gdy ostatnia nuta spadła niby perła do złotej wazy, publiczność pogrążona w kontemplacji powstrzymała się przez kilka chwil od oklasków, słuchała nadal. Tak właśnie, śledząc harmonijne opadanie półcieni wieczornego zmierzchu, pozostajemy bez ruchu w ciemności z oczami utkwionymi ciągle w ten punkt horyzontu, gdzie właśnie znikło światło."*

Hector Berlioz „Le Rénovateur" 3 (IV), 5 I 1835.

# on the Concerto in E minor and its score...

*"The Rondo for the new Concerto is not completed – and to do this I need inspiration; I am not in a particular hurry, since having completed the first Allegro I am not anxious about the rest. [...] The Adagio to the new Concerto is in E major. It is not supposed to be emphatic, but more in a sentimental vein, tranquil and melancholic, and should produce the impression of gazing at a spot which brings to mind a thousand pleasant memories. – It resembles beautiful springtime reflections, albeit by moonlight. This is the reason why I accompany it by means of s o r d i n i, in other words, violins muffled with a kind of comb, which, by bestriding the strings, produces a nasal, silvery tone. – This might be poor, but why should one be ashamed of writing poorly despite one's knowledge – only the outcome will disclose the error."*

15 May

*"[...] I am to rehearse the whole Concerto with a quartet already this week, so that the quartet can first become acquainted with me – to grow somewhat familiar, without which, Elsner claims, a rehearsal with an orchestra would not immediately succeed. Linowski is copying hurriedly, but he has already started the Rondo."*

31 August

*"Last Wednesday I rehearsed my Concerto with a quartet. I was content, but not very much so – people say that the last finale was the most pleasant (since it was the most comprehensible). I shall write you next week how it will sound with an orchestra because I shall rehearse it this Wednesday."*

18 September

*"[...] today I am rehearsing the second Concerto with the whole orchestra, with the exception of trumpets and kettledrums, [...] I have already completed the second Concerto, but am still as foolish as I was before I became acquainted with the keyboard. [...] I must fly to once again assure myself about Elsner, [...] the music stands and s o r d i n i, about which I totally forgot yesterday; without them the Adagio, whose success, I suppose, does not seem to be great anyhow, would fail. The Rondo is e f f e c t i v e, the Allegro is f o r c e f u l. O, cursed self-love!"*

22 September

*"I hasten to tell you that yesterday's concert was a success. I inform your Lordship that I was not at all nervous, and played as I do when I am alone, and that everything went well. Full hall. First, Görner's symphony. Then, my lordship, the Allegro in E minor, which I reeled off with ease, was presented on a Streicher piano. Tumultuous applause. Soliva was delighted; he conducted because of his air with chorus, beautifully sung by Mlle Volkov dressed prettily like a cherub in blue; after the air came the Adagio and the Rondo; then a pause between the first and second parts. – [...] I really do not know how things would have gone yesterday if Soliva had not taken my scores home, read them and conducted so that I could not play at breakneck speed, but he managed so well to hold us back that, I assure you, I have never succeeded in playing so comfortably with an orchestra. The piano, it seems, was much liked, and Mlle Volkov even more so."*

12 October

*"The trunk for the road is already bought, […] the scores bound, handkerchiefs hemmed, and trousers made."*

5 October

From the letters of F. Chopin to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw 1830.

*"We found ourselves at the Club, where kappelmeister Schnabel requested that I be present at the rehearsal of a concert to be performed in the evening. [...] Schnabel, who has not heard me for four years, asked me to try the piano. It was difficult to refuse, so I sat down and played several variations. [...] they started to ask me to play in the evening. Schnabel in particular insisted so earnestly that I did not dare to refuse the old man. [...] I went, therefore, with his son to get the music and played to them the Romance and the Rondo from the second Concerto."*

*"Klengel, [...] when I played him my concertos, said that […] he never expected I would be such a virtuoso. […] He requested the score of my Concertos […]."*

From the letters of F. Chopin to his family in Warsaw, Wrocław 9 November and Prague 21 November 1830.

*"Presented to Kalkbrenner, he asks me to play him something. Willy-nilly, [...] having pocketed my pride, I sit down. I played my E minor […]. I bewildered Mr Kalkbr., who immediately put to me the question as to whether I was not a pupil of Field, that my playing was Crameresque, and my touch Fieldian."*

From the letters of F. Chopin to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Paris 12 December 1831.

*"He [Elsner] was terribly angered by that, as he put it, audacity and arrogance [of Kalkbrenner]; holding out a pencil [after Chopin had played him the E minor Concerto] to delete a passage having only looked over the score, never having heard the concerto in its full effect with orchestra. He says that had he advised you to try to do a shorter allegro when writing another one, that would have been something else; but instructing a deletion from one already written – that could not be forgiven."*

From a letter of Ludwika Chopin to F. Chopin in Paris, Warsaw 21 November 1831.

*"[…] He [the composer] is to scrupulously correct his manuscript, mark the soli of the wind instruments in little notes in the orchestral parts of the quartet, so that his work could be performed with a double quartet and double bass. I also induced Mr Chopin to insert in the piano part and in all the parts of the accompaniment the letters A B C etc…., which serve as a signposts during rehearsals with the orchestra."*

From a letter of the Paris publisher, Aristide Farrenc, to Friedrich Kistner in Leipzig, Paris 4 May 1832.

*"Chopin had the fortunate idea of playing the Adagio [Romance. Larghetto] from his last Concerto. Placed between two orchestral compositions of a turbulent style, this enchanting work, in which irresistible charm is combined with most profound religious thought, submerged the listeners in a specific joy – serene and ecstatic – to which we have not become accustomed in a similar situation. All this differs greatly from the endless adagios, which usually fill the middle movement of a piano concerto; in this case, there is so much simplicity used with such freshness of imagination, that when the last note was heard, in the manner of a pearl cast into a golden vase, the audience, immersed in contemplation, continued to listen, and for a few moments restrained itself from applauding. In the same way, while observing the harmonious descent of crepuscular dimness at eventide, we remain motionless in the darkness, with our eyes still focused on that point of the horizon where the light has just faded."*

Hector Berlioz, "Le Rénovateur", 3 (IV), 5 January 1835.

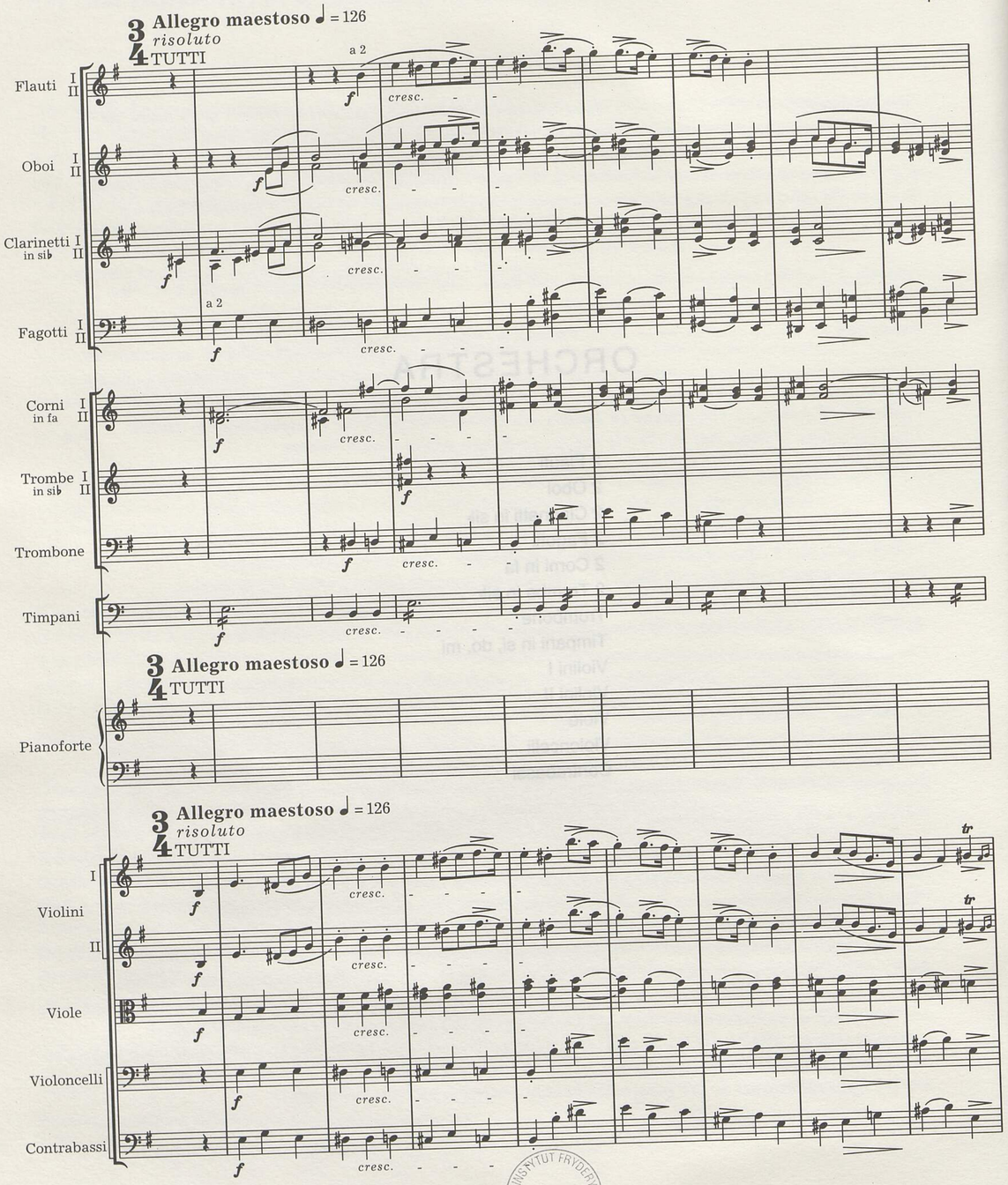
# ORCHESTRA

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in si♭
2 Fagotti
2 Corni in fa
2 Trombe in si♭
Trombone
Timpani in si, do, mi
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

# **Concerto** pour le piano avec accompagnement d'orchestre

*A Monsieur F. Kalkbrenner*

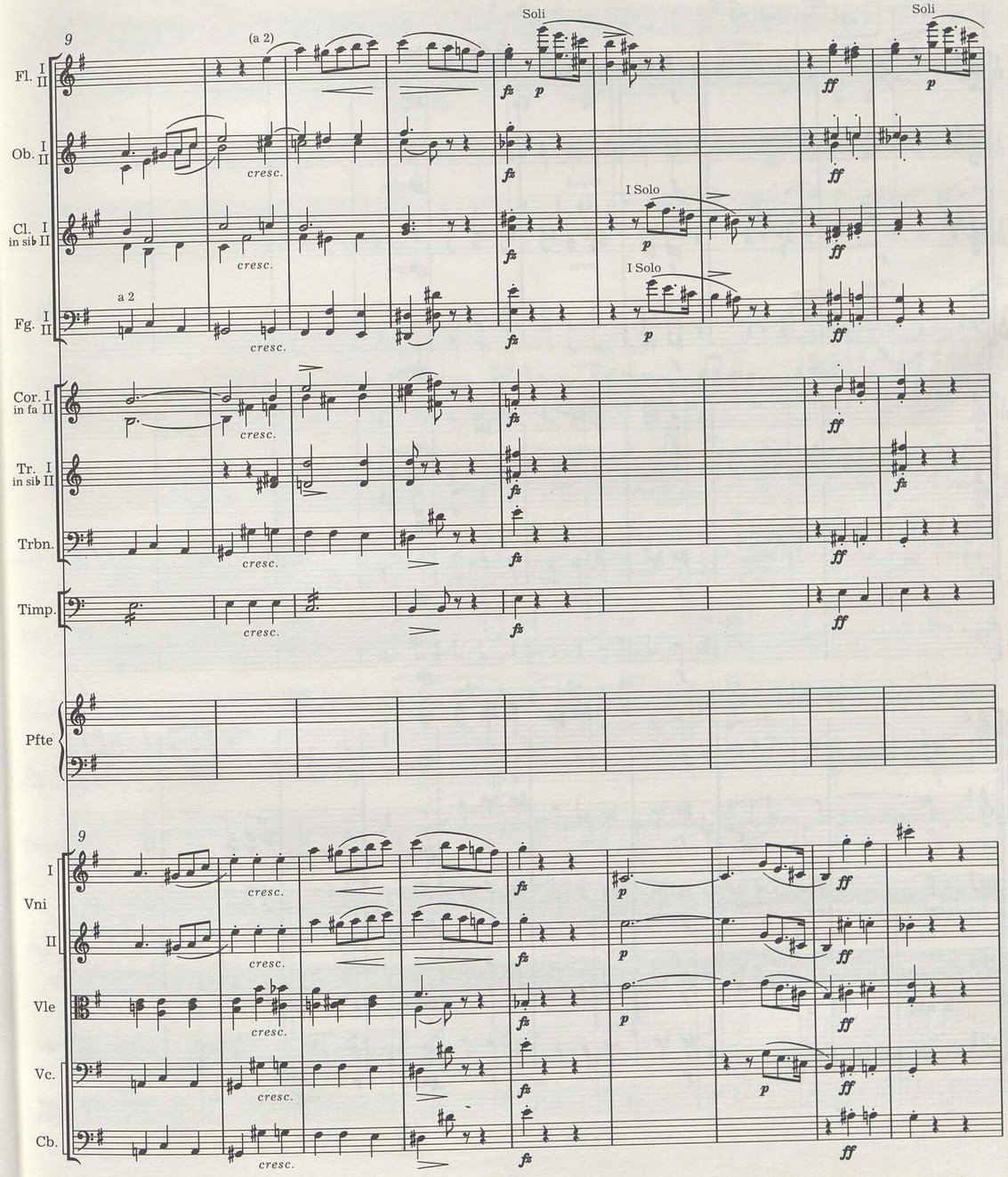
op. 11




NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

© 2005 by Jan Ekier and Paweł Kamiński, Warszawa, Poland. All rights reserved.





18

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

I Solo

Fg. I II

I Solo

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

18

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

cresc.

espress.

e legato





27

I Vni II

Vle

Vc.

Vc., Cb.

Vc. Cb.

36

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Timp.

36

I Vni II

Vle

Vc., Cb.

Vc. Cb.

cresc.

A

45

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

I Solo

I Solo

45 A

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

Vc., Cb.

Vc.

56

cantabile

legatiss.





66

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

legatiss.

76

Fl. I II

Fg. I

I Solo

Solo

a 2

cresc.

Cor. I in fa II

76

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

arco

cresc.

B

86

(a 2)

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in si♭ II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in si♭ II

Trbn.

Timp.

*p* *fz* *cresc.* *con forza*

B

86

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco

*p* *fz* *cresc.* *con forza*



95

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in si♭ II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in si♭ II

Trbn.

Timp.

*ff* *fz* *cresc.*

Soli

*fzp dim.*

95

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

*ff* *fz* *cresc.*

C

104

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Soli

Fg. I II

Soli

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

C

104

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

dim.





116

Soli

espress.

Fl. I II

Soli

Cl. I in sib II

Soli

Fg. I II

Cor. I in fa II

116

legatiss.

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

127

Fl. I II

Fg. I

127

sempre più

smorz.

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

139 Solo

Pfte

SOLO

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

145

Pfte

I Vni II

Vle

Vc.

152

Pfte

espress.

I Vni II

arco

Vc.

Solo

pizz.

Cb.



158

Cl. in sib I II

Soli

legatiss.

Pfte

158

I Vni II

pizz.

arco

Vc.

163

Cl. in sib I II

Pfte

163

I Vni II

Vle

arco

Vc.

169

stretto

Pfte

I Vni II

Vle

pizz.

arco

Vc.

pizz.

Cb.

**D**

175 8

risoluto

staccato

14

con forza

tranquillo

fsp

legatiss.

Pfte

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

sempre p

sempre p

arco

180

Cor. in fa I

p

Pfte

180

I Vni II

Vle

Vc.

pizz.

Cb.

185

Cor. in fa I

poco agitato

dim.

p

Pfte

185

I Vni II

Vle

Vc.

arco

pizz.

Cb.



189

Cor. in fa I

Pfte

8

cresc.

189

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

194 8

Pfte

f

pp

I Vni II

Vle

Vc.

198

Pfte

8

f

8

pp

I Vni II

Vle

Vc.

E

202

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I in si♭ II
Fg. I II
Cor. I in fa II
Timp.
Soli
Pfte
con fuoco

E

202

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.
arco

208

Cor. I in fa II
Pfte
cresc.
fff

208

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.
ff
fzp





213

Pfte
dim.

I Vni II
Vle
Vc., Cb.
dim.
cresc.

217

Pfte
cresc.
con forza
appassionato
dolce

I Vni II
Vle
Vc. Cb.
pp

222

con espress.
Pfte
legato

229

Solo
I
II
dolce
Vc., Cb.

237

Cor. in fa I

Pfte

237

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

arco

246

Cor. in fa I

*con anima*

*cresc.*

*con forza*

*appassionato*

*stretto*

246

I Vni II

Vle

Vc.

256

Pfte

*stretto*

*legatiss.*



266

*stretto*

Cl. in si♭ I II

Fg. I

Cor. in fa I

Pfte

*f agitato*

*cresc.*

*stretto*

266

*stretto*

I Vni II

Vle

Vc.

**F**

273

Pfte

*ritenuto*

*leggieriss.*

*fzp*

*ritenuto*

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

pizz.

Vc.

Cb. arco

Vc. pizz.

278

Pfte

*poco - - - - cresc.*

*ritenuto*

*ritenuto*

I Vni II

Vle

Vc.

arco

283

Cor. I in fa II

Soli

*risoluto*

Pfte

*cresc.*

*sempre cresc.*

*p delicatiss.*

283

I Vni II

Vle

Vc.

pizz.

288

Cor. I in fa II

Pfte

*cresc.*

*ben marcato*

288

I Vni II

Vle

Vc.

arco

293

Fl. I

Cl. I in si♭ II

Fg. I

Solo

*dolce*

Pfte

*cresc.*

293

I Vni II

Vle

Vc.



G

298

Fl. I

Cl. I in si♭ II

Fg. I

Pfte

*cresc.*

298

I Vni II

Vle

Vc.

pizz.

303

Cor. I in fa II

Soli

Pfte

303

I Vni II

Vle

Vc.

arco

308

Fg. I

Solo

Pfte

308

I Vni II

Vle

Vc.

313

Cl. I in sib II

Fg. I

Pfte

*p*

*f* *fz* *f* *fz* *sempre fz - più -*

313

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

*cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

pizz. arco

318

Pfte

*crescendo*

8 8

*fz*

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

Vc., Cb. Vc. Vc., Cb.

322

Pfte

*cresc.* *sempre* *più*

I Vni II

Vle

Vc. Cb.



326

Cor. I in fa II

Pfte

8

*crescendo*

*p*

*ff* *ben marcato*

*fz* *fz* *fz*

I Vni II

*p* *p*

TUTTI

331

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

*p* *p*

*ff* *ff* *ff* *ff*

*sempre ff* *sempre ff* *sempre ff* *sempre ff*

Cor. I in fa II

Trbn.

Timp.

*ff* *ff* *ff*

*sempre ff* *sempre ff*

Tutti

Pfte

8

*cresc.*

*fz*

TUTTI

331

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

*cresc.* *cresc.* *p cresc.* *p cresc.* *p cresc.*

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

*sempre ff* *sempre ff* *sempre ff* *sempre ff* *sempre ff*

341

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I in si♭ II
Fg. I II
Cor. I in fa II
Tr. I in si♭ II
Trbn.
Timp.

341

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.



H

351

Soli

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I in si♭ II
I Solo
Fg. I II
I Solo
Cor. I in fa II
Tr. I in si♭ II
Trbn.
Timp.

H

351

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.

360

Fl. I II
Ob. I II
Cl. in sib I II
Fg. I II
Cor. in fa I II
Tr. in sib I II
Trbn.
Timp.

360

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.





370

Soli
Solo
Solo

Fl. I II
Ob. I
Cl. in sib I
Fg. I

370

pizz. arco

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.

381

SOLO
Solo

Fg. I

dolce ed espress.

Solo

Pfte

381

SOLO

I Vni II
Vle
Vc.
Cb.

pizz.

390

Fg. I

Cor. in fa I

Solo

leggieriss.

Pfte

390

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

396

Fg. I

Pfte

legatiss.

396

I Vni II

Vle

Vc.

arco

Cb.

pizz.

400

leggiero

Pfte

I Vni II

Vc.

Cb.

arco



406

a tempo risoluto

Pfte

rall.

rallent.

a tempo

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

411

Pfte

I Vni II

Vle

Vc., Cb. arco

Vc. pizz.

Vc. Cb.

415

Soli a 2

Fl. I II

Ob. I II

Soli

Cl. in sib I II

Fg. I II

Pfte

415

I Vni II

Vle

Vc.

arco

419 (a 2)

Fl. I II

Ob. I II (a 2)

Cl. in si♭ I II

Fg. I II

Pfte

419

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

pizz. arco

423

I

a 2

Fl. I II

Cl. in si♭ I

Fg. I II

marc.

espress.

Pfte

423

I

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

espress.



428 (a 2)

Fl. I II

Cl. in si♭ I

Fg. I II

espress.

Pfte

428

Vni I II

Vle

Vc. Cb.

Vc., Cb. arco

marc.

432

Fl. I II

Cl. in si♭ I

Pfte

fz

Ped

432

Vni I II

Vle

Vc. Cb.

pizz.

Vc. pizz.

Vc., Cb. arco

436

Pfte

Ped

Vni I II

Vle

Vc. Cb.

Vc., Cb.

Vc. pizz.

arco

Cb. pizz.

440 J

Fl. I II
Ob. I II
Cl. in sib I II
Fg. I II
Pfte
I Vni II
Vle
Vc.
Cb.

Soli
a 2
pizz.
arco

444



448

(a 2)
espress.
cresc.
marc.

452

Vc., Cb.

457

461

a 2 Soli

Cl. I in sib II

Solo

Cor. I in fa

Pfte

461

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

466 **K**

Fl. I II

*f*

Cl. I in sib II

*cresc.*

Pfte

*cresc.*

*sempre*

*più* *ff*

*f*

*marcato*

466 **K**

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.



470

Fl. I II

*dim.*

Cl. I in sib II

*dim.*

8

Pfte

*fff*

*fp*

470

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

*p*

475

Fl. I II

*f*

Cl. I in sib II

*f*

8

Pfte

*cre - scen - do - - - -*

*ff*

*fff*

*fz*

475

I Vni II

*cresc.*

*f*

Vle

Vc.

Cb.

480

Pfte

pizz.

I Vni II

pizz.

Vle

pizz.

Vc. Cb.

pizz.

484

TUTTI

Fl. I II

a 2

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

a 2

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

Tutti

Pfte

484

TUTTI

I Vni II

arco

Vle

arco

Vc. Cb.

arco

cresc.



490 (a 2)

Soli

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

I Solo

Fg. I II

a 2

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

490

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

cresc.

500

Soli

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

I Solo

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

500

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

ff p f cresc. ffz



510

Solo

Pfte

SOLO

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p

pizz.

516

Soli

Cl. I in sib II

Pfte

19

7

I Vni II

sempre

arco

Vc.

523

Pfte

I Vni II

Vle

pizz.

arco

Vc.

Cb.

tr

**L**

530

8

staccato

*legatiss.*

*con forza*

14

*fp*

*pp*

*pp*

Pfte

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

Vc.

arco

Cb.

Vc.

535

Cor. in fa I

*p*

Pfte

535

I Vni II

Vle

Vc.

pizz.

Cb.

540

Cor. in fa I

Pfte

540

I Vni II

Vle

Vc.

arco

Cb.

pizz.



545

Cor. in fa I

Pfte

*cresc.*

545

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

550

Pfte

*f*

*p*

I Vni II

Vle

Vc.

554

8

Pfte

*f*

8

*pp*

I Vni II

Vle

Vc.

558

Pfte

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

cresc.

arco

563

dim.

cresc.

Vc., Cb.

568

ff

fz

rall.

573 a tempo

dolce con espress.

580

Solo

dolce

legatiss.

Fg. I

587

pizz.

arco

Vc., Cb.

Cb.

Vc. pizz.

596

cresc.

605

stretto

sempre stretto

Pfte

I Vni II

Vle

Vc.

610

M

Solo

Cor. in fa I

Pfte

cresc.

610

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

616

ritenuto

a tempo

Cor. in fa I

Pfte

ritenuto con forza

agitato

616

ritenuto

a tempo

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.



622

Soli

Cl. in sib I II

Pfte

622

pizz.

arco

I Vni II

Vc.

Cb.

627

Cl. in sib I II

Pfte

627

pizz.

arco

I Vni II

Vc.

Cb.

632

Soli

Fl. I II

Cl. in sib I II

Pfte

632

arco

pizz.

I Vni II

Vc.

Cb.

637

Fl. I II

Fg. I II

Soli

Pfte

637

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco

pizz.

642

Fg. I II

fz

con fuoco

8

Pfte

642

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

arco

sempre - - più - - animato

646

8

Pfte

cresc.

I Vni II

Vle

Vc.

cresc.





651

8

Pfte

fz

p

I Vni II

Vle

Vc.

*

655

Pfte

**

I Vni II

Vle

Vc.

659

8

N

Pfte

cresc.

fz

p

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

arco

* Wersję podstawy basowej należy uzgodnić z solistą. Patrz *Komentarz źródłowy* i *wykonawczy*.
The version of the bass note should be agreed with the soloist. Vide *Source* and *Performance Commentaries*.

** Autentyczny wariant 1. ćwierćnuty t. 658:
Authentic variant of the first beat in bar 658: Pfte Vc. . Wersję podstawy basowej należy uzgodnić z solistą.
. The version of the bass note should be agreed with the soloist.

664

Cor. in fa I

Pfte

669

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in si♭ I II

Fg. I II

Cor. in fa I II

Tr. in si♭ I II

Trbn.

Timp.

Pfte

669

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.



679

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in si♭ I II

Fg. I II

Cor. in fa I II

Tr. in si♭ I II

Trbn.

Timp.

Pfte

679

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

## ROMANCE

**Larghetto** ♩ = 80

Flauti I II
Clarinetti in si♭ I II
Fagotti I II
Corni in fa I II

**Larghetto** ♩ = 80

Pianoforte

**Larghetto** ♩ = 80
*con sordino*

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

*pp legatissimo* — *con sordino* — *con sordino* — *con sordino*

Soli — SOLO

Cor. I in fa II

Pfte

Solo — *cantabile* — *sostenuto*

SOLO

Vni I II
Vle
Vc.
Cb.

* Wariant rytmiczny partii altówek w t. 3:
Variant rhythm in the violas in bar 3:

** Wariant rytmiczny partii waltorni w t. 12:
Variant rhythm in the horns in bar 12:



16

Pfte — *cresc.*

22

Pfte — *legatiss.* — *cresc.*

Vni I II
Vle
Vc.

28

**A**

Cl. I in si♭ II
Fg. I

Solo — *dolce*

Pfte — *dolcissimo* — *espress.*

28

**A**

Vni I II
Vle
Vc.
Cb.

34

Fg. I

Pfte

cresc.

8

5

leggieriss. e legatiss.

dim.

pp

34

I Vni II

espress.

Vle

Vc.

38

Soli

Fl. I II

p

Soli

Cl. in sib I II

p

Fg. I

Pfte

fp

tr

3

3

38

I Vni II

Vle

Vc.



42

B

Fg. I

Cor. in fa I

p

Pfte

3

3 cresc. 3

con forza

8

fz

3 p leggiero

dim.

42

B

I Vni II

Vle

Vc.

46

Soli

Fg. I II

p

rall.

Cor. in fa I

pp

Pfte

dolciss.

p

tr

dim. e 14 rall.

46

rall.

I Vni II

Vc.

Cb.

50

Cor. I in fa II

Pfte

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

rall.

a tempo

SOLO

Solo

pp delicatiss. e legatiss.

dim. e rallent.

smorzando

Vc., Cb.

54

leggieriss.

legato

cresc.

con forza

fxp

dim.

58

leggieriss.

legatiss.

cresc.

* Autentyczne warianty, t. 58-59:
Authentic variants, bars 58-59:

lub or

** Autentyczne warianty, t. 61:
Authentic variants, bar 61:

62

Fg. I II

Soli

agitato

67

con forza

cresc.

dim.

72

C

Cl. I in si♭ II

sotto voce

il basso sempre legato

con forza

76

Cl. I in sib II

Fg. I

Solo

*dolce*

*p*

Soli

Cor. I in fa II

Pfte

*cresc. appassionato*

*fz*

*dolce*

*p*

76

I Vni II

Vle

Vc.

81

Fg. I

Pfte

*cresc.*

81

I Vni II

Vle

Vc.

*p*

* Inne odczytanie 4. ćwierćnuty taktu:
Another reading of the fourth beat:



86

Fl. I II

Cl. I in sib II

Fg. I

Soli

*p*

Soli

*p*

D

*dolce*

Pfte

*leggieriss.*

*dim.*

86

I Vni II

Vle

Vc.

D

89

Fg. I

Pfte

*leggieriss.*

89

I Vni II

Vle

Vc.

92

Pfte

*cresc.*

*cresc.*

*forte e veloce*

I Vni II

Vle

Vc.

95 Soli

Fg. I II

*p*

*fxp dolciss.*

Pfte

95

I Vni II

Vle

Vc.

(98) II

Cor. in fa II

*leggieriss.*

*dim. 26*

*pp*

*smorz.*

*rallent.*

(98)

I Vni II

Vle

Vc.

101 (II) E

Cor. I in fa II

8

*leggieriss.*

*dim.*

*rallentando*

101 E

I Vni II

Vle

Vc.

*molto*



105

Cor. I in fa II

*a tempo*

Pfte

*legatiss.*

*sempre*

105

*espressivo*

I Vni II

Vle

Vc.

107

Pfte

*leggieriss.*

I Vni II

Vle

Vc.

109

Pfte

*dim.*

I Vni II

Vle

Vc.

111

Pfte

I
Vni
II

Vle

Vc.

113

Cor. in fa I

F

Solo

*p*

Pfte

*sempre legatiss.*

113

F

I
Vni
II

Vle

Vc.

116

Fg. I

Solo

*p*

Cor. in fa II

(I)

Solo

*p*

Pfte

116

Vni I

Vle

Vc.





119

Fl. I

Fg. I

Cor. I in fa II

I

Pfte

8

8

119

Vni I

Vle

Vc.

2

*p*

122

Fl. I

Fg. I

Cor. I in fa II

Pfte

8

*dim.*

122

Vni I

Vle

Vc.

*dim.*

*dim.*

124

Pfte

*poco - - rall.*

*smor - - - zan - - - do*

*attacca*

*rall.*

I
Vni
II

Vc.

*dim.*

*smorz.*

*smorz.*

*smorz.*

*pp*

*attacca*

* Niepewnej autentyczności partia fletu w t. 119-123 może być traktowana *ad libitum*. Patrz *Komentarz źródłowy*.
The flute part in bars 119-123, of uncertain authenticity, can be treated *ad libitum*. Vide *Source Commentary*.

Flauti I II
Oboi I II
Clarinetti in si♭ I II
Fagotti I II
Corni in fa I II
Trombe in si♭ I II
Trombone
Timpani

**Vivace** ♩ = 104

Soli
*pp*

Pianoforte

**Vivace** ♩ = 104

Violini I II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

**Vivace** ♩ = 104
*risoluto*
senza sordino
*ff*
*dim.*

15
Solo
*scherzando*
Pfte
Vc. pizz.
SOLO
Vc.

25
Pfte
Vni I II
Vle
Vc. Cb.
pizz.
arco
Vc. arco
Vc. pizz.
Cb. pizz.



34
Pfte
Vni I II
Vle
Vc.
pizz.
arco
*legatiss.*
*sempre pp e legatiss.*
*sempre pp*

42
*rallent.*
Soli
A
Fl. I II
Cl. in si♭ I II
*leggieriss.*
*di - mi - nu - en - do*
*ral - len - tan - do*
Vni I II
Vle
Vc. Cb.

52
*a tempo*
Pfte
Vni I II
Vle
Vc. Cb.

60

a tempo

Pfte

stretto poco ritenuto

poco ritenuto a tempo

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco

pp

67

TUTTI

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

Tutti

Pfte

67

TUTTI

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.



78

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

a 2

cresc.

78

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

Vc., Cb.

Vc.

dim.

88

SOLO

rallent.

a tempo

I Solo

Cor. I in fa

Timp.

Solo

Pfte

p leggieriss.

dim.

poco rallentando

88

SOLO

rallent.

a tempo

pizz.

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

Cb.

Vc.

Vc. pizz.

96

TUTTI

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Solo *dolce*

Fg. I II

Solo

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

8

*scherzando*

Tutti

Pfte

96

TUTTI

I Vni II

arco

Vle

Vc.

Cb.



104

Solo

a 2

Pfte

104

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

112

SOLO

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in si♭ II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in si♭ II

(a 2)

Trbn.

Timp.

Solo
*risoluto*

Pfte

112

SOLO

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.



120

Soli

Fl. I II

Cl. I in si♭ II

Soli

Pfte

120

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

128 **B**

Fl. I II

Cl. I in si♭ II

Solo

Fg. I

*legato*

Pfte

*cresc.*

*legato*

128 **B**

I Vni II

Vle

Vc.

pizz.

Cb.

134

Cl. I in si♭ II

Fg. I

Pfte

*p* *f* *p*

*cresc.*

*legato* *legato*

134

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco pizz.

139

Cl. I in si♭ II

Fg. I

Pfte

*f* *p* *cresc.*

139

I Vni II

Vle

Vc.

* Wersję podstawy basowej należy uzgodnić z solistą. Patrz *Komentarz źródłowy* i *wykonawczy*.
The version of the bass note should be agreed with the soloist. Vide *Source* and *Performance Commentaries*.



144

C Solo

Fg. I

Pfte

*p* *dolce*

144

C

I Vni II

Vle

Vc.

*pp*

150

Solo

Cl. I in si♭

Fg. I

Pfte

*p* *marcato* *cresc.* *fz* *fz*

150

I Vni II

Vle

Vc.

156

Cl. in sib I

Fg. I

Cor. I in fa II

Soli

*p*

Pfte

*cre - - scen - - do* *cresc.*

8

*fz* *p* *leggieriss. - legatiss. - e - dim.*

156

I Vni II

Vle

Vc.

163

Cor. I in fa II

*rall.* *a tempo*

*rall.* *a tempo*

Pfte

163

*rall.* *a tempo*

I Vni II

*pp e leggiero*

*pp e leggiero*

Vle

*pp e leggiero*

pizz.

Vc.

*p*

*pp*

Cb.

arco

*p*





171

Solo

Pfte

*dolce*

SOLO

I Vni II

Vle

Vc.

pizz.

Cb.

D

181

Pfte

I Vni II

Vle

Vc.

arco

pizz.

Cb.

190

Pfte

*poco - - - - stretto*

*rallentando*

I Vni II

*rall. - - - - - - - -*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

Vle

arco

Vc.

*p*

Cb.

* Wariant rytmiczny:
Variant rhythm:

** W niektórych źródłach *a tempo* znajduje się już w t. 199. Zdaniem redakcji najlepszy efekt daje stopniowy powrót do tempa począwszy od 1. ósemki tego taktu. Patrz *Komentarz wykonawczy.*
In some sources *a tempo* appears as early as bar 199. In the editors' view the best effect is given by a gradual return to tempo beginning from the first quaver of this bar. Vide *Performance Commentary.*

200 a tempo

Soli

Fl. I II

Fg. I II

Cor. in fa I

Pfte

a tempo

cresc.

200 a tempo

Vni I II

Vle

Vc. Cb.

pizz.

arco

210 TUTTI SOLO

Fl. I II

Ob. I II

Cl. in sib I II

Fg. I II

Cor. in fa I II

Tr. in sib I II

Trbn.

Tutti Solo

tenuto

sempre legato

210 TUTTI SOLO

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

arco



217

E

Soli

Cl. in sib I II

Fg. I II

Pfte

cresc.

217

arco

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

222

Soli

Ob. I II

Fg. I II

Pfte

cresc.

222

pizz.

arco

Vni I II

Vle

Vc.

227

Soli

Fl. I II

Cl. in si♭ I

Solo

Fg. I

Solo

Pfte

227

I Vni II

pizz.

arco

Vle

Vc.

Cb.

232

legatissimo

ben marcato

cresc.



F

237

sempre più

243

Cl. in si♭ I

Solo

Fg. I

brillante

pizz.

249

leggieriss.

Vc.

Vc., Cb.

256

Soli

Cl. I in si♭ II

Soli

Fg. I II

Cor. in fa I

Pfte

G

256

Vni I II

Vle

Vc. Cb.

262

Cl. I in si♭ II

Fg. I

Cor. in fa I

dolciss.

Pfte

262

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.



267

Pfte

poco rall.

rall.

Vni I II

Vle

Vc.

272

a tempo

dolciss.

Pfte

rall.

a tempo

rall.

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

280

a tempo

Pfte

a tempo

pizz.

arco

Vni I II

Vle

Vc.

Cb.

288

Pfte

stretto

dim.

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco

295

TUTTI

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

Tutti

Pfte

295

TUTTI

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

a 2

cresc.



306

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

306

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

a 2

Vc., Cb.

Vc.

cresc.

dim.

316

SOLO

rall.

a tempo

I Solo

Cor. I in fa

Timp.

Solo

Pfte

leggieriss. dim.

rall.

a tempo

scherzando

316

SOLO

rall.

a tempo

I Vni II

Vle

Vc. Cb.

pizz.

Vc. pizz.

324

TUTTI

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Solo

Soli

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Timp.

Pfte

Tutti

324

TUTTI

I Vni II

arco

Vle

Vc.

Cb.



332

SOLO

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in sib II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in sib II

Trbn.

Solo

Pfte

legato

cresc.

332

SOLO

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

341

Pfte

cresc.

dim.

I Vni II

Vle

Vc.

346

Pfte

ten.

dim.

I
Vni
II

s e m p r e

p i ù

Vle

Vc.

352

H

a 2 Soli

Fg. I II

espressivo

Pfte

cresc.

ff

352

I
Vni
II

Vle

Vc.

358

Fg. I II

Pfte

358

I
Vni
II

Vle

Vc.



363

Fg. I II

Pfte

363

I
Vni
II

Vle

Vc.

368

Fg. I II

Pfte

cresc.

p legato

368

I
Vni
II

Vle

Vc.

373

Pfte

cresc.

marcato

I
Vni
II

Vle

Vc.











* W niektórych źródłach *a tempo* znajduje się już w t. 443. Zdaniem redakcji najlepszy efekt daje stopniowy powrót do tempa począwszy od 1. ósemki tego taktu. Patrz *Komentarz wykonawczy.*

* In some sources *a tempo* appears as early as bar 443. In the editors' view the best effect is given by a gradual return to tempo beginning from the first quaver of that bar. Vide *Performance Commentary.*

TUTTI SOLO

454

a 2

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in si♭ II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in si♭ II

Trbn.

Timp.

Tutti

Solo *brillante*

Pfte

TUTTI SOLO

454

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

pizz.

arco



461

K

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in si♭ II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in si♭ II

Trbn.

Timp.

Pfte

K

461

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

arco

pizz.

468
Cl. I in si♭ II
Cor. I in fa II
Pfte
sempre
468
I Vni II
Vle
Vc.
arco
arco
arco
arco
474
Ob. I II
Fg. I II
cresc.
Pfte
cresc.
8
474
I Vni II
Vle
Vc.
cresc.
479
Soli
ritenuto
a tempo
Cor. I in fa II
Pfte
ritenuto
dolce
8
leggiero
479
ritenuto
a tempo
I Vni II
Vle
Vc.



484
Pfte
I Vni II
Vle
Vc.
488
Cl. I in si♭ II
Cor. I in fa II
Pfte
veloce
8
488
I Vni II
Vle
Vc.
Vc., Cb.
Vc. Cb.
493
L
Cl. I in si♭ II
Cor. I in fa II
Timp.
Pfte
8
cresc.
cresc.
493
L
I Vni II
Vle
Vc.
Vc. Cb.
Cb.

498

Fl. I II

Fg. I

Cor. in fa I

Timp.

Pfte

cresc.

498

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.

503

Fl. I II

Fg. I

Cor. in fa I

Timp.

Pfte

f

503

pizz.

I Vni II

Vle

Vc.

Cb.



508

Cl. I in si♭ II

Cor. I in fa II

Pfte

cresc.

508

arco

I Vni II

Vle

Vc.

Vc., Cb. arco

Vc. Cb.

514

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I in si♭ II

Fg. I II

Cor. I in fa II

Tr. I in si♭ II

Trbn.

Timp.

cresc.

Pfte

cresc.

514

I Vni II

Vle

Vc., Cb.

Vc. Cb.

INSTYTUT MUZYKOLOGII IM. FRYDERYKA CHOPINA * NARODOWE CENTRUM KULTURY * BIBLIOTEKA

# WYDANIE NARODOWE DZIEŁ FRYDERYKA CHOPINA

Plan edycji

## Seria A. UTWORY WYDANE ZA ŻYCIA CHOPINA

1 **A I** **Ballady** op. 23, 38, 47, 52

2 **A II** **Etiudy** op. 10, 25, Trzy Etiudy (Méthode des Méthodes)

3 **A III** **Impromptus** op. 29, 36, 51

4 **A IV** **Mazurki (A)** op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, Mazurek a (Gaillard), Mazurek a (z albumu La France Musicale /Notre Temps/), op. 50, 56, 59, 63

5 **A V** **Nokturny** op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62

6 **A VI** **Polonezy (A)** op. 26, 40, 44, 53, 61

7 **A VII** **Preludia** op. 28, 45

8 **A VIII** **Ronda** op. 1, 5, 16

9 **A IX** **Scherza** op. 20, 31, 39, 54

10 **A X** **Sonaty** op. 35, 58

11 **A XI** **Walce (A)** op. 18, 34, 42, 64

12 **A XII** **Dzieła różne (A)** Variations briliantes op. 12, Bolero, Tarantela, Allegro de concert, Fantazja op. 49, Berceuse, Barkarola; *suplement* – Wariacja VI z „Hexameronu"

13 **A XIIIa** **Koncert e-moll** op. 11 na fortepian i orkiestrę (wersja na jeden fortepian)

14 **A XIIIb** **Koncert f-moll** op. 21 na fortepian i orkiestrę (wersja na jeden fortepian)

15 **A XIVa** **Utwory koncertowe** na fortepian i orkiestrę op. 2, 13, 14 (wersja na jeden fortepian)

16 **A XIVb** **Polonez Es-dur** op. 22 na fortepian i orkiestrę (wersja na jeden fortepian)

17 **A XVa** **Wariacje na temat z *Don Giovanniego* Mozarta** op. 2. Partytura

18 **A XVb** **Koncert e-moll** op. 11. Partytura (wersja historyczna)

19 **A XVc** **Fantazja na tematy polskie** op. 13. Partytura

20 **A XVd** **Krakowiak** op. 14. Partytura

21 **A XVe** **Koncert f-moll** op. 21. Partytura (wersja historyczna)

22 **A XVf** **Polonez Es-dur** op. 22. Partytura

23 **A XVI** **Utwory na fortepian i wiolonczelę** Polonez op. 3, Grand Duo Concertant, Sonata op. 65

24 **A XVII** **Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę** op. 8

## Seria B. UTWORY WYDANE POŚMIERTNIE

(Tytuły w nawiasach kwadratowych [] są tytułami zrekonstruowanymi przez WN, tytuły w nawiasach prostych // są dotychczas używanymi, z pewnością lub dużym prawdopodobieństwem, nieautentycznymi tytułami)

25 **B I** **Mazurki (B)** B, G, a, C, F, G, B, As, C, a, g, f

26 **B II** **Polonezy (B)** B, g, As, gis, d, f, b, B, Ges

27 **B III** **Walce (B)** E, h, Des, As, e, Ges, As, f, a

28 **B IV** **Dzieła różne (B)** Wariacje E, Sonata c (op. 4)

29 **B V** **Różne utwory** Marsz żałobny c, [Warianty] /Souvenir de Paganini/, [Allegretto], Nokturn e, Ecossaises D, G, Des, Kontredans, Lento con gran espressione /Nokturn cis/, Cantabile B, Presto con leggierezza /Preludium As/, Impromptu cis /Fantaisie-Impromptu/, „Wiosna" (wersja na fortepian), Sostenuto /Walc Es/, Moderato /Kartka z albumu/, Galop Marquis, Nokturn c

30 **B VIa** **Koncert e-moll** op. 11 na fortepian i orkiestrę (wersja z drugim fortepianem)

31 **B VIb** **Koncert f-moll** op. 21 na fortepian i orkiestrę (wersja z drugim fortepianem)

32 **B VII** **Utwory koncertowe** na fortepian i orkiestrę op. 2, 13, 14, 22 (wersja z drugim fortepianem)

33 **B VIIIa** **Koncert e-moll** op. 11. Partytura (wersja koncertowa)

34 **B VIIIb** **Koncert f-moll** op. 21. Partytura (wersja koncertowa)

35 **B IX** **Rondo C-dur** na dwa fortepiany; **Wariacje D-dur** na 4 ręce; *dodatek* – wersja robocza Ronda C-dur (na jeden fortepian)

36 **B X** **Pieśni i piosnki**

37 **Suplement** Utwory częściowego autorstwa Chopina: Hexameron, Mazurki Fis, D, D, C; harmonizacje pieśni i tańców: „Mazurek Dąbrowskiego", „Boże, coś Polskę" (Largo), Bourrées G, A, Allegretto A-dur/a-moll

# NATIONAL EDITION OF THE WORKS OF FRYDERYK CHOPIN

Plan of the edition

## Series A. WORKS PUBLISHED DURING CHOPIN'S LIFETIME

1 **A I** **Ballades** Opp. 23, 38, 47, 52

2 **A II** **Etudes** Opp. 10, 25, Three Etudes (Méthode des Méthodes)

3 **A III** **Impromptus** Opp. 29, 36, 51

4 **A IV** **Mazurkas (A)** Opp. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, Mazurka in a (Gaillard), Mazurka in a (from the album La France Musicale /Notre Temps/), Opp. 50, 56, 59, 63

5 **A V** **Nocturnes** Opp. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62

6 **A VI** **Polonaises (A)** Opp. 26, 40, 44, 53, 61

7 **A VII** **Preludes** Opp. 28, 45

8 **A VIII** **Rondos** Opp. 1, 5, 16

9 **A IX** **Scherzos** Opp. 20, 31, 39, 54

10 **A X** **Sonatas** Opp. 35, 58

11 **A XI** **Waltzes (A)** Opp. 18, 34, 42, 64

12 **A XII** **Various Works (A)** Variations brillantes Op. 12, Bolero, Tarantella, Allegro de concert, Fantaisie Op. 49, Berceuse, Barcarolle; *supplement* – Variation VI from "Hexameron"

13 **A XIIIa** **Concerto in E minor** Op. 11 for piano and orchestra (version for one piano)

14 **A XIIIb** **Concerto in F minor** Op. 21 for piano and orchestra (version for one piano)

15 **A XIVa** **Concert Works** for piano and orchestra Opp. 2, 13, 14 (version for one piano)

16 **A XIVb** **Grande Polonaise in E♭ major** Op. 22 for piano and orchestra (version for one piano)

17 **A XVa** **Variations on "Là ci darem" from "Don Giovanni"** Op. 2. Score

18 **A XVb** **Concerto in E minor** Op. 11. Score (historical version)

19 **A XVc** **Fantasia on Polish Airs** Op. 13. Score

20 **A XVd** **Krakowiak** Op. 14. Score

21 **A XVe** **Concerto in F minor** Op. 21. Score (historical version)

22 **A XVf** **Grande Polonaise in E♭ major** Op. 22. Score

23 **A XVI** **Works for Piano and Cello** Polonaise Op. 3, Grand Duo Concertant, Sonata Op. 65

24 **A XVII** **Piano Trio** Op. 8

## Series B. WORKS PUBLISHED POSTHUMOUSLY

(The titles in square brackets [] have been reconstructed by the National Edition; the titles in slant marks // are still in use today but are definitely, or very probably, not authentic)

25 **B I** **Mazurkas (B)** in B♭, G, a, C, F, G, B♭, A♭, C, a, g, f

26 **B II** **Polonaises (B)** in B♭, g, A♭, g♯, d, f, b♭, B♭, G♭

27 **B III** **Waltzes (B)** in E, b, D♭, A♭, e, G♭, A♭, f, a

28 **B IV** **Various Works (B)** Variations in E, Sonata in c (Op. 4)

29 **B V** **Various Compositions** Funeral March in c, [Variants] /Souvenir de Paganini/, [Allegretto], Nocturne in e, Ecossaises in D, G, D♭, Contredanse, Lento con gran espressione /Nocturne in c♯/, Cantabile in B♭, Presto con leggierezza /Prelude in A♭/, Impromptu in c♯ /Fantaisie-Impromptu/, "Spring" (version for piano), Sostenuto /Waltz in E♭/, Moderato /Feuille d'Album/, Galop Marquis, Nocturne in c

30 **B VIa** **Concerto in E minor** Op. 11 for piano and orchestra (version with second piano)

31 **B VIb** **Concerto in F minor** Op. 21 for piano and orchestra (version with second piano)

32 **B VII** **Concert Works** for piano and orchestra Opp. 2, 13, 14, 22 (version with second piano)

33 **B VIIIa** **Concerto in E minor** Op. 11. Score (concert version)

34 **B VIIIb** **Concerto in F minor** Op. 21. Score (concert version)

35 **B IX** **Rondo in C** for two pianos; **Variations in D** for four hands; *addendum* – working version of Rondo in C (for one piano)

36 **B X** **Songs**

37 **Supplement** Compositions partly by Chopin: Hexameron, Mazurkas in F♯, D, D, C; harmonizations of songs and dances: "The Dąbrowski Mazurka", "God who hast embraced Poland" (Largo) Bourrées in G, A, Allegretto in A-major/minor

Okładka i opracowanie graficzne · Cover design and graphics: MARIA EKIER
Tłumaczenie angielskie · English translation: JOHN COMBER

Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina
ul. Okólnik 2, pok. 405, 00-368 Warszawa
www.chopin-nationaledition.com

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków
www.pwm.com.pl

Wyd. I. Printed in Poland 2005. Drukarnia REGIS Sp. z o.o.
ul. Napoleona 4, 05-230 Kobyłka

M-9013328-3-6
ISBN 83-920365-3-0

5893/n
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

ISBN 83-920365-3-0
9 788392 036531

# FRYDERYK CHOPIN
# CONCERTO in E minor Op. 11
# concert score

## Source Commentary (abridged)
## Performance Commentary

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA
5893/n

# Editorial Conception of the Scores of Fryderyk Chopin's *Concertos*

The orchestral scores of Chopin's *Concertos* are one of the most difficult editorial challenges to publishers of his works. There are two main reasons for these difficulties:
— the lack of sources that one could regard in their entirety and without reservation as transmitting Chopin's text,
— the unquestionable participation of foreign hands at various stages in the forming of the instrumentation of the *Concertos*.

Judging by the extant sources for earlier concert works by Chopin (Opp. 2, 13 and 14), we might have expected some sketches and original, working versions of the scores to exist. Yet no autograph of this type – discounting a bar-and-a-half sketch of a fragment from mvt. I of the *Concerto in F minor* – has survived. The fact that the *Concertos* were performed with orchestra indicates the existence of fair copies of the scores and orchestral parts from which Chopin played both these works in Warsaw, and subsequently on his first appearances abroad; this is confirmed by mentions in his correspondence ('the scores bound')[1]. These manuscripts have also disappeared, a loss which is felt most acutely by editors, since the extant later sources based (not always directly) on these manuscripts – the orchestra part of the 'semiautograph' of the *F minor Concerto* and the printed parts of the first French edition of the *E minor Concerto* – were produced essentially without Chopin's participation; one can only presume that they contain some occasional, minor alterations by the composer. The lack of these sources is compensated for, albeit to a certain degree only, by the extant piano reductions of the accompaniments to mvts. II and III of both *Concertos*, allowing for some approximate reconstructions to be made. These are a photograph of a reduction prepared by Fontana, doubtless from the above-mentioned fair copy of the score of the *Concerto in F minor*, and two reductions (of the whole orchestra and the wind section) written out by Franchomme, most probably from manuscript orchestral materials (parts) of the *Concerto in E minor*.

The orchestration of the *Concertos* in the form transmitted to us by the scores compiled from the parts of the first editions betrays certain features alien to Chopin's musical thinking. These features become manifest primarily on comparing the orchestra part with piano reductions of the *tutti* undoubtedly prepared by Chopin or with the solo part. These are the following:
— the shifting of the centre of gravity of the sound of the orchestra towards the middle register, to the detriment of the melody line;
— the lowering and doubling of the bass line, deforming Chopin's conception of the 'sound field';
— the overlapping of the group of instruments ending a phrase with the group beginning a new phrase, which is a device characteristic of fully fledged romantic instrumentation; such 'splices' are particularly suspicious when the Chopin reduction shows in a new phrase the names of the instruments or a change in dynamics and character (e.g. Violini, *dolce*); Chopin preferred the juxtaposition of groups, cf. e.g. the openings of mvt. II of the *F minor Concerto* and mvt. III of the *E minor Concerto*;
— the excessive use of tremolando in the strings;
— the tying notes of the same pitch on every occasion;
— the long-held notes of the string accompaniment (in the semiautograph of the *F minor Concerto* one finds several corrections, in the composer's hand, involving their shortening or separation with rests, mvt. I bars 104, 137, 247-248, 294, mvt. II bars 79-80);
— contradictions of harmony, dynamics and articulation compared with the authentic part of the solo piano;
— the inconsistent marking of articulation.

This enables one to draw the conclusion that some foreign hands probably helped to impart to the score the form which we know today. Investigation into the historical circumstances of the period during which these works were written indicates that the influence of his collaborators may be manifest from the very first Warsaw scores.

One deduces from Chopin's letters that the composing of the two *Concertos* and the preparation of the accompanying orchestral materials necessary for public performance took him about one year. We also know that during this time he carried on a normal social life, attended operatic productions and concerts in artistic salons, and held rehearsals of chamber works by himself and by others, prior to their performance in the same salons. He travelled beyond Warsaw (to Strzyżewo, Antonin, Poturzyn). If we add to this the dozen or so smaller scale works that he wrote during this period, it seems reasonable to ask how he could have found time to do everything. After all, the very composition of large forms, in which he was not yet greatly experienced, and their correction must have consumed a lot of this time ('I do not want anyone's verdict on the *Rondo* [of the *Concerto in F minor*] since I am still not quite pleased with it')[2]. How to fit in here the instrumentation for the whole orchestra, including dense *tutti*, transpositions, etc., in which he was also less than well-versed? A simple conclusion presents itself: someone must have helped him. He could have sought this assistance among colleagues from Elsner's class more skilled in instrumentation. A few such names crop up in his correspondence. 'Linowski is copying hurriedly, but he has already started the *Rondo* [of the *Concerto in E minor*]'.[3] Comparing the dates, however, one concludes that this probably referred to the parts. One interesting item, albeit rather vague, was recorded by F. Hoesick: '[Chopin] allowed Ignacy Dobrzyński to "transinstrument" both *Concertos*. Both scores have been lost. I am grateful for this detail to Director Adam Münchheimer'.[4] He further quotes Münchheimer: 'From the lips of the late Ignacy Feliks Dobrzyński I heard that he instrumented both the maestro's *Concertos* while the composer was still alive'.[5] However, no additional information on this matter has come to light.

References to progress on the *Concertos* are accompanied in the letters by the motif of haste. Following a sojourn at the Radziwiłłs' residence in Antonin, he wrote: 'my *Concerto* [*in F minor*] is not yet finished, and, impatiently awaiting the completion of its finale, has impelled me to leave this paradise',[6] and three months later, now on the *Concerto in E minor* '[...] the task is urgent, I have to write in a hurry'.[7]

Taken together, all these arguments point to the likely participation of foreign hands in the very first scores, although the lack of sources makes it difficult to point to places where this interference may have occurred and to establish its scale. Whatever the case may be, the expression of doubt as to whether Chopin wrote out the entirety of the first scores of the *Concertos* in his own hand can be regarded as justified.

Certain changes were most probably also made to the instrumentation of the *Concertos* during the periods preceding their publication (amendments to and expansion of the parts of the double basses and the violas, numerous supplements to the wind instrument parts). Such is indicated by a comparison of the extant orchestral material with the Fontana and Franchomme reductions. It is almost certain that Chopin's participation in these alterations was insignificant and occasional in character.

Thus, the incompleteness of the sources and the resultant impossibility of specifying the exact relationships between them create a situation in which we are sometimes certain that foreign hands have been involved in a given place, yet unsure as to the moment when this occurred, and utterly unable to indicate who may have been responsible.

* * *

The full scores of both *Concertos* were issued in print by the publishers of their piano scores and orchestral parts: the *Concerto in F minor* by Breitkopf & Härtel in Leipzig (two editions, 1865-1866 and 1879), and the *Concerto in E minor* by the firm of F. Kistner in Leipzig (two editions, *c.* 1866 and 1875), and subsequently by Breitkopf & Härtel (1880). The first printed scores were compiled from the parts printed by the firm in question, with some errors corrected and alterations made – not infrequently crucial – in the performance markings. Subsequent editions of each *Concerto* were essentially based on their predecessors, with some errors corrected, others repeated, and further changes effected. The final editions, by Breitkopf & Härtel, function to the present day on concert platforms around the world, regarded as the 'original' scores.

For over 150 years, this group of nineteenth-century scores has shaped the attitudes of musicians towards the accompaniments of Chopin's *Concertos*, as well as performance traditions and the tastes of audiences.

As early as the first orchestral performance in Paris of mvt. I of the *E minor Concerto* (20 May 1832; Chopin had already played the *Concerto* in February of that year, with great success, yet this was a solo rendition or with quintet accompaniment) a disproportion was noticed between the sound of the solo part and that of the accompaniment. The reviewer of the daily *Le Temps* wrote: 'The first movement of the *Concerto* made a greater impression in the private concerts. This must be ascribed [...] to a certain heaviness of the accompaniment [...]'.[8]





A few days later, F.-J. Fétis expressed a very similar view: 'This time the performance was not received so well, which should undoubtedly be attributed to the thick instrumentation [...]'.[9]

Considerable influence on the opinions of professional circles with regard to the accompaniments to Chopin's *Concertos* may have been exerted by two figures: H. Berlioz, the great symphonist of the Romantic era and author of the *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, and F. Niecks, the author of a valuable biography – one of the first – of Chopin (1888). Berlioz, contrary to his earlier enthusiastic review of a performance by Chopin with orchestra of the *Romance* from the *E minor Concerto* (cf. quotes *about the Concerto in E minor...* before the musical text), made the famous remark: 'The whole charm of Chopin's works is focussed on the piano part; the orchestra of his *Concertos* is nothing more than a cold and virtually useless accompaniment'.[10] Niecks's opinion, meanwhile, read thus: '[...] Chopin's originality is gone as soon as he writes for another instrument than the pianoforte'.[11]

Reservations with regard to the orchestration of the accompaniments were also not lacking among Polish musicians. Here is the opinion of W. Żeleński: 'In the *Concertos* we are not satisfied with the orchestral part. For whilst the solo part is supremely beautiful and colourful in its detail, the orchestra fails to provide adequate support, thus not only does it not enhance our interest, it rather diminishes and frustrates it'.[12] Few observers rated the orchestral parts highly.

All this has contributed to the creation of a certain stereotype of Chopin as an artist marked by the genius of 'pianoforte thinking' but devoid of the skill of 'orchestral thinking'.

Regardless of the fact that no-one has taken the trouble to establish whether Chopin himself was responsible for all the shortcomings in the score, the authors of negative evaluations of the accompaniments have committed the notorious error of anachronism, presuming the norm to be solely their own orchestral thinking, i.e. thinking in terms of the greatest development of symphonic music of the Romantic era.

The accusation that Chopin was bereft of orchestral thinking is sufficiently weighty to warrant a number of digressions. One may generally doubt the existence of an objective notion of 'orchestral thinking'. It was once said in respect to the orchestrations of J. S. Bach that 'he did not instrument, he registered', in other words his thinking was organ-orchestra orientated. Even if this opinion is too far-reaching a generalisation, one can certainly find this phenomenon in some of his compositions. Haydn and Mozart, as well as Beethoven in his early works, applied quartet-orchestra thinking. Perhaps Chopin represented piano-orchestra thinking. If so, let us enquire in which sources this is best expressed.

This question may be answered by an event from the Paris period of Chopin's life. In 1842, he organised in his own drawing-room a recital by his brilliant 12-year-old pupil Carl Filtsch, preparing with him the first movement of the *Concerto in E minor*. As another Chopin pupil, W. von Lenz, relates, 'When he finally allowed Filtsch to play the whole work [...], the Master declared: "You have prepared this movement so splendidly that we can perform it: I shall be your orchestra". [...] Chopin recreated the whole well-devised, ephemeral instrumentation of this composition in his incomparable accompaniment. He played by heart. Never before have I heard anything to equal the first *tutti* [...]'.[13] This is borne out by a description of a Chopin accompaniment recorded by his pupil C. O'Méara-Dubois: 'Chopin had always a cottage piano by the side of the grand piano on which he gave his lessons. It was marvellous to hear him accompany, no matter what compositions, from the concertos of Hummel to those of Beethoven'.[14]

The accounts of firsthand witnesses with Chopin's own words quoted therein seem most illustrative of his piano-orchestra thinking, giving the lie to Berlioz's opinion of 'cold and virtually useless accompaniments'. Meanwhile, to the question as to where this thinking is best documented, there exists only one reply: in the piano reductions prepared by the composer.

Chopin's alleged lack of skill in writing for the orchestra also led to a certain phenomenon probably hitherto not encountered on such a scale in the history of music. Between the late nineteenth century and the mid twentieth century numerous adaptations were produced with the aim of 'refining' the accompaniments to Chopin's *Concertos*. Among those responsible were Klindworth, Münchheimer, Balakirev, Tausig, Burmeister (whose arrangement was used by I. J. Paderewski in performing the *F minor Concerto*), Cortot, Reichwein, and Fitelberg. All those undertaking such adaptations endeavoured to reduce the chasm separating the brilliant piano parts and the orchestra parts through the enhancement of the sound and the forces of the orchestra (sometimes by the use of as many as three trombones), which occasionally even necessitated the virtuosic expansion of the piano texture (!). It was always the same anachronism, the changes being made in the direction of the orchestral sonorities achieved during the times of the authors of the adaptations, who lived many years after Chopin, in the period of the great development of symphonic music. It is not surprising, then, that these efforts did not find acceptance, and this direction in the search for a solution to the problem was deemed, it would seem, to lead to nowhere.

* * *

Since the mid twentieth century, a certain interest has been shown in the problem of the accompaniments to Chopin's *Concertos*, giving rise to objective attempts to revise widely held views regarding this area of his output. The authors of works on this subject – the Kraków musicologist A. Frączkiewicz and the English musicologist G. Abraham – endeavour to set Chopin's instrumentation within its historical context. They draw attention above all to the fact that during the period preceding the writing of the *Concertos* Chopin was familiar with the *Concertos* of neither Mozart nor Beethoven, and that his models were solely concertos written in the virtuoso *style brillant* by Hummel, Moscheles, Ries and Field (Chopin himself played *Concertos* by Gyrovetz and Kalkbrenner). They concur that he could not have taken a more thoroughgoing knowledge of the art of instrumentation from his teacher, Józef Elsner[15]. '[Chopin's orchestration] is much more individual than is commonly assumed; it is markedly superior to that of his Polish predecessor or that of his Western models Field and Hummel. It is limited in scope, yet so far as it goes it is always adequate, except in the thick *tuttis*, and sometimes much more than adequate – bold or delicate and poetically imaginative [...]'.[16]

Let us add a few more facts. Firstly, the *Concertos* were rarely performed by the full forces in Warsaw while Chopin was residing there. They were more frequently played in private drawing-rooms with quartet accompaniment. Secondly, Chopin held the majority of rehearsals of the *Concertos* with incomplete forces. He wrote the following to a friend[17]: 'I rehearsed my *Concerto* [*in E minor*] with a quartet [...] I shall write you next week how it will sound with an orchestra [...] Tomorrow I want to do it once more with the quartet'; four days later: 'Today I am rehearsing the second *Concerto* [*in E minor*] with the whole orchestra, with the exception of trumpets and kettle-drums'.[18] There was little time left for rehearsals with the really full orchestra. Thirdly, Chopin never heard his *Concertos* from outside the orchestra, from the perspective of the concert hall, and therefore he could not have checked the sound proportions between particular instruments and sections.

Niecks's idea that Chopin's imagination was limited to the sound of a single instrument – the pianoforte – also fails to withstand scrutiny. It is contradicted by facts from Chopin's biography, by his output and comments. He was interested in other instruments from his schoolboy years. At Szafarnia (1824) he played a 'basetla' [a folk instrument similar to a cello], and this was most probably also where he wrote an earlier version of the *Mazurka in A minor* (Op. 7 No. 2), in which he imitates traditional folk bagpipes, or 'dudy'. He played the organ. He tried out a newly constructed instrument (the aeolopantalon), for which he even wrote two minor pieces (both unfortunately lost). He admired the playing of Paganini, and also of the Czech violinist Josef Slavik, with whom he wanted to compose variations on a theme by Beethoven. On Joseph Merck he wrote: 'He is the first cellist whom I adore close up'.[19] He admired the technical and expressive possibilities of bügelhorns. His correspondence is also not lacking in statements of a more general nature: '*Le Comte Ory* [an opera by Rossini, 1828] is pleasant, particularly the instrumentation and choruses'.[20]

Yet the range of his interests is most eloquently expressed by his orchestral and chamber works from this period. The way in which he deploys solo wind instruments in compositions with orchestra testifies to his excellent feel for their tonal and expressive capacities. When referring to the Trio, Op. 8[21], in his correspondence he considers the idea of replacing the violin with viola. In another letter he describes the construction and action of mutes[22], which indicates that this was a new orchestral device; Chopin's stressing of the imperative of their use in

the *Concerto in E minor* shows how important a musical role they played for him ('[...] without them the *Adagio* would fail' – he wrote to a friend[23]). Finally, the bold use of effects and instruments rarely employed at that time (*col legno* and *cor de signal* in the *F minor Concerto*) show that Chopin kept abreast of innovations in instrumentation. It would also be no exaggeration to state that the recitative from the *Larghetto* of the *F minor Concerto* is one of the most beautiful orchestral pages in the history of the piano concerto, whilst of symbolic significance in this respect is the fact that the last work destined by the composer for print was the *Sonata* for piano and cello.

Thus we note a contradiction between the common stereotype of Chopin as incapable of thinking orchestrally, or in terms of the sound of instruments other than the pianoforte, and his actual leanings and achievements.

In considering Chopin's attitude towards his orchestra, E. Zimmermann, editor of Chopin's works at Henle-Verlag, addresses, albeit in quite general terms, the problem of the interference of foreign hands in Chopin's scores. He draws a 'provocative' – as he terms it – conclusion from the disappearance of the earliest written sources: 'I consider it a curious fact that 150 years after these works were composed we are not in a position to state with the utmost certainty whether even one single note in the orchestral parts of both *Concertos*, in the version in which we hear them today, actually comes from Chopin himself'.[24] (This is, however, contradicted by the indications for the entries of instruments written by Chopin into the piano reductions.) He leaves unanswered the questions: 'Could it be that Chopin wrote the whole piano part – therefore with the reduced orchestral places – and then, making use of this basic material, someone else (who?) instrumented the work? Or were there perhaps some sketches, plans or even a prepared instrumentation by Chopin himself [...]?'[25] Later, when characterising the printed scores, he writes: 'In the middle of the last [nineteenth] century changes appear to have begun in the conditions under which musical works were published. Composers of classical-romantic repertoire, who previously often participated themselves in the preparation of the first editions of their works, slowly departed the scene, and the editorial work passed into other hands. Now contradictions were discovered, alleged or genuine errors. [...] At this time texts began to be polished up, retouched, adjusted and unified'.[26]

* * *

It is not the intention of the National Edition editorial team to evaluate Chopin's skills as the composer of orchestral parts. It is sufficient for us to express our conviction of his excellent predispositions for employing the orchestra in works for piano and orchestra. The full development of these skills was hampered by factors for which he was not culpable: gaps in his musical education, a lack of models of a higher calibre and the editorial customs of the day.

It is the task of the editors, meanwhile, to present the most authentic forms possible of the scores of both *Concertos* in such a way as to provide the opportunity of hearing them – as far as is possible – just as Chopin himself wished them to be heard, and by the same stroke help to shape true judgments concerning their significance for the history of this genre of music.

* * *

So we have at our disposal on the one hand the orchestral material appended to the solo part prepared for print by Chopin – the complete material, albeit contaminated by the participation of foreign hands, not supervised by Chopin – and on the other hand sources closer to the composer's intentions or even authentic, although only indirectly concerning the orchestra part. As far back as the 1970s, when the NE editorial committee was commencing its work, this situation led me to put forward the idea of two types of score for each of the *Concertos*, which would take account of all the editorial problems connected with the accompaniments. This distinction was initially rather vague. The 'concert' score was to be as close as possible to Chopin's orchestral thinking and serve concert performance, whilst the 'historical' score, prepared from materials intended by Chopin for print, was to constitute a record of the extant source orchestral material, with all its baggage of foreign accretions. Essential conditions with both types of score were that they be rooted in sources and that the editing methods be appropriately selected.

Since the 'concert' scores are an editorial form specific to NE and preferred by our editorial team as the basis for performance (hence the name), this type will be discussed at greater length and in the first instance. We will attempt to make our initial, broad editorial assumptions more specific, employing the experience acquired in the process of editing the previously published volumes, particularly the Concertos in their versions for piano.

* * *

A discussion of the principles behind the editing of the 'concert' scores must begin with the signalling of yet another issue, at once both historical and practical in nature, namely the difference in sonority between the orchestras of Chopin's times and modern-day orchestras.

The particular sections of the orchestra possessed different forces and tonal proportions, and the instruments different technical capacities. E.g. in the line-up of orchestras from those times the flutes possessed a more distinctive sound, whereas in our orchestras in the passages above the strings or between ***ff*** *tutti* chords they are often inaudible (e.g. *Concerto in E minor*, mvt. I, bars 99-103 and analogous bars, mvt. III, bar 111). The trombone, whose principal task was to reinforce the bass line, rather sparse in those days, in present-day orchestras sometimes sounds too distinct. In earlier scores we encounter bars filled with rests which at first glance are incomprehensible to us today, in places where Chopin wrote notes in the reduction, i.e. notes which he expressly intended. These notes were unplayable on the natural French horns of those times (e.g. *Concerto in F minor*, mvt. I, bar 262), yet present no difficulties for modern chromatic French horns. The contrary is sometimes also the case, e.g. the highest notes played by trumpets in E used by Chopin are impossible to perform on the trumpets in B♭ employed today (e.g. *Concerto in E minor*, mvt. III, bar 107).

The primary sources for the 'concert' scores are the piano reductions written in Chopin's hand and corrected by him in the first editions. In these, of particular value are the indications as to the entries of particular instruments. Next are the piano reductions of Fontana and Franchomme, which allow us to reconstruct the state of the scores prior to the final phase of changes, doubtless introduced under the influence of the publishers.

However, these sources are not wholly adequate (e.g. the lack of the first movement of the *Concertos* in Fontana and Franchomme, the lack of a detailed layout of the instruments in the full *tutti*). Hence our further recourse to an examination of the internal musical traits of the accompaniments, perceived from a number of perspectives.

Let us pose three questions:

— If Chopin turned to his collaborators with the instrumentation of the accompaniments, then which parts would he have entrusted to them above all?

— Which parts have aroused the most reservations?

— Which parts require modification due to the different sonority of the orchestras of Chopin's times?

The answer to the first question is as follows: Chopin would have delegated above all the instrumentation of the full *tutti*, as these are the most time-consuming fragments (the number of instruments, the transpositions, the need for a skilled hand in the vertical layout of the instruments). Next he would have entrusted his assistants with the 'routine' harmonic backgrounds in the quintet, requiring no great invention.

The answer to the second question is surprisingly convergent with the answer to the first. The most heavily and commonly criticized parts are the *tutti*. '[...] In the *tuttis*, [...] Chopin's orchestration is most dull and conventional [...]. It is the thick, unimaginative scoring of the opening *tuttis* of the two *Concertos* that has done more harm than anything else to Chopin's reputation as an orchestrator'.[27] One also reads: 'Chopin's orchestration is less felicitous, as it is frequently scarce, without the exploitation of instrumental effects and without symphonic import. Chopin usually gives a quartet ground in drawn-out notes. It is wearisome'.[28] These opinions were not and are not isolated, and – with hindsight – can be deemed objective.

There is no question, however, that the thematic and contrapuntal parts entrusted by Chopin to the wind instruments are employed by him with a great sensitivity to colour, register and character, and are generally precisely indicated in the reduction. Let us quote once more the opinion of G. Abraham: 'As we shall see, it is precisely in his treatment of the wind that Chopin is at his most poetic as an orchestrator'.[29] One must also not forget that Chopin entrusts a long thematic phrase in the ending of mvt. II of the *E minor Concerto* to the violins, which the piano accompanies with a delicate figuration.

These observations allow us to establish with great likelihood the scale of the authenticity of Chopin's hand in the orchestral parts:

— the places where the instrumentation can be ascribed to Chopin with the greatest degree of certitude: the indications of instruments in the piano reduction undoubtedly prepared by Chopin and the solo parts of the instruments (thematic and contrapuntal),

— the places of less certain authenticity: the harmonic accompaniments,

— the least certain places: dense *tutti* with the instruments not specified in the reduction.

The above stratification of the texture of the accompaniments cannot, of course, be effected with absolute accuracy, yet it does allow us to be bolder in correcting awkwardness in the *tutti* or in rarefying or shortening notes held for too long in the strings, since we can be confident that in interfering in these parts we are not disturbing the authentic conception of the composer. At the same time, it makes us wary with solo instrument parts. Here we allow ourselves – particularly in the developments of the first movements – to double those thematic passages which are often barely audible through the dense figuration of the more powerfully sounding modern-day piano (a procedure in keeping with the concert practice).

So as not to disturb in the least the above-mentioned piano-orchestra thinking of Chopin, in making alterations in doubtful places we take as our model similar undoubted places in the *Concertos* and in earlier concert works. Thus we wish to avoid the accusation of adding yet another 'foreign hand', in such a way that these corrections might be regarded rather as a 'return to the hand of Chopin'.

The effects in terms of the sound of the 'concert' scores involve above all greater clarity in the dense *tutti*, at times somewhat lighter, with the point of gravity shifted to the melody line, and a greater transparency in the chamber accompaniments. One example here is the atmosphere of the sound of *Larghetto* from the *E minor Concerto*, in keeping with Chopin's description of the mood of this movement and with Berlioz's review (cf. quotes *about the Concerto in E minor...* before the musical text). On the other hand, we note an improved audibility of the thematic motifs played simultaneously to virtuosic figuration in the piano.

* * *

The sources for the 'historical' scores are the oldest homogenous written or printed orchestra parts, i.e. the 'semi-autograph' in the case of the *F minor Concerto*, and for the *E minor Concerto*, due to the lack of a score, the orchestral parts of the first French edition.

The editorial method consists in giving the text of the source as faithfully as possible, with the correction of its evident, mechanical errors. However, this simple solution does have the drawback that the presented text, although approved for print by Chopin, corresponds only in part to his intentions.

The sound of the 'historical' scores is close to that which so far has been regarded as fully authentic and which due to the nineteenth-century editions, above all those issued by Breitkopf & Härtel, also became fixed in the twentieth-century performance tradition. Thus we find here all those deficiencies criticised for 150 years.

## Summary

Both types of score derive from sources, yet the basic group of sources is different for each type.

The 'concert' scores are a most particular form of reconstruction. The fact that they are based on various types of source allows for slightly greater latitude in their interpretation. Yet thanks to the use authentic sources, or others directly linked to such, they are closer to the creative intentions of the composer.

It must be pointed out here that the changes that are manifest in the 'concert' scores in comparison with the 'historical' scores tend – contrary to all previous editions and adaptations – towards making the orchestral parts more chamber-like, more in keeping with a piano part filled with subtle nuances.

The 'historical' scores are clearer with regard to editorial interference, yet contaminated by the involvement in the sources of foreign hands.

Chopin's presumed attitude towards the two types of score:

— the 'concert' scores convey that which Chopin wished to be heard,

— the 'historical' scores show that which, for various reasons, Chopin agreed to have published.

*Jan Ekier*

---

[1] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 5 Oct 1830; all quotations from letters by Chopin in *Korespondencja Fryderyka Chopina* [The Correspondence of Fryderyk Chopin] ed. B. E. Sydow (Warsaw, 1955).
[2] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 20 Oct. 1829.
[3] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 31 Aug. 1830.
[4] F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość* [Chopin. His Life and Work] (Warsaw, 1967), i, 360.
[5] ibidem, 360n.
[6] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 14 Jan. 1830.
[7] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 17 Apr. 1830.
[8] *Le Temps*, 22 May 1832.
[9] *Revue Musicale*, 26 May 1832.
[10] H. Berlioz, *Mémoires* (Paris, 1969), ii, 275.
[11] F. Niecks, *Chopin as a Man and Musician* (London, 1888), i, 206.
[12] F. Hoesick, op. cit., 361.
[13] W. von Lenz, 'Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin [...]', *Neue Berliner Musikzeitung*, 4 Sept. 1872.
[14] F. Niecks, op. cit, ii, 188.
[15] A. Frączkiewicz, 'Instrumentacja koncertów Chopina' [Instrumentation of Chopin's Concertos], in *Muzyka*, 3-4 (Warsaw, 1952).
[16] G. Abraham, 'Chopin and the Orchestra', in *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Work of Frederick Chopin* (Warsaw, 1963), 87.
[17] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 18 Sept. 1830.
[18] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 22 Sept. 1830.
[19] Letter to his family in Warsaw, Vienna, 28 May 1831.
[20] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 10 Apr. 1830.
[21] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 31 Aug. 1830.
[22] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 15 May 1830; cf. quotes *about the Concerto in E minor...* before the musical text.
[23] Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warsaw, 22 Sept. 1830.
[24] E. Zimmermann, 'Chopin und sein Orchester', in *Chopin Studies*, 3 (Warsaw, 1990), 175.
[25] ibidem, 177.
[26] ibidem, 182.
[27] G. Abraham, op. cit., 86.
[28] A. Münchheimer, in F. Hoesick, op. cit., 360n.
[29] G. Abraham, op. cit., 85.

# SOURCE COMMENTARY (ABRIDGED)

## Initial remarks

The present commentary concerns the orchestra part alone (the solo part is discussed in the commentaries to the versions of the *Concerto* for one piano and with a second piano). It sets out the principles behind the editing of the musical text, with particular attention afforded those sections in which the extant sources give grounds for questioning the authenticity of the instrumentation. It characterises the changes made in these places by the editors and points to the evidence in sources justifying such reconstructions. Since the alterations can easily be identified by comparing the two versions of the score (historical and concert) in these places, they are not discussed in detail in the present commentary.
The discrepancies between sources are described in detail in the commentary to the historical version; this also signals the most crucial alterations made in scores of the *Concerto* printed to date. A full characterisation of sources, their relations to one another, a detailed presentation of the differences appearing between them, and also reproductions of characteristic fragments of the different sources are all contained in a separately published *Source Commentary*.

The sign → indicates a relationship between sources and should be read as 'and the source(s) based thereon'.

## Concerto in E minor, Op. 11

Sources

**[S]** The manuscript (autograph?) of the score is not extant. The existence of this manuscript, dating from the period of the work's composition, in 1830, is beyond doubt. Probably when the *Concerto* was being prepared for print (1832-33), alterations to the instrumentation were made to **[S]**, mostly aimed at supplementing the wind instrument parts and enhancing the sound of the strings through the more frequent use of violas and double basses. Some of these changes probably came from Chopin or were accepted by him.

**[A]** Lost autograph of the solo part of the *Concerto*, from which Chopin played the work in Warsaw (11 Oct. 1830) and probably also subsequently abroad (the performance of concert works from music was normal usage at that time, as Chopin himself confirmed in describing his Vienna performance of the *Variations*, Op. 2, in a letter to T. Wojciechowski of 12 Sept. 1829: 'pale, with a rouged companion for turning the pages (who boasted of having turned the pages for Moscheles, Hummel, Herz […]), I sat down at […] the instrument'.

**[P]** Handwritten orchestral parts prepared on the basis of **[S]** (without the later changes). They served Chopin for public performances of the work. In 1832, in line with instructions from A. Farrenc, who was initially to have published the first edition of the *Concerto*, a large part of the wind instrument soli were added in the string parts in the form of cues.

**[PF]** Handwritten orchestral parts probably prepared on the basis of **[P]** with account taken of the later changes made to **[S]**. They formed the basis for the parts of the first French edition.

**A**$^{Tut}$ Autograph of the opening *Tutti* (mvt. I, bars 1-138) in the version for one piano (private collection, photocopy in the Chopin Society, Warsaw), prepared to supplement the manuscript forming the basis for the first French edition. Chopin was forced to replace the corresponding fragment of the basis with this newly written manuscript probably to take account of the cut suggested by F. Kalkbrenner after Chopin had presented the *Concerto* to him in the autumn of 1831.

**ReFr**$^{orch}$ – manuscript of Auguste Franchomme containing a piano reduction of the orchestra part of mvts. II & III of the *Concerto* (Bibliothèque Nationale, Paris). It was most probably prepared on the basis of the string parts of **[P]**, together with the cues of the wind instruments written therein, as the following factors testify:
— many differences (unattributable to error or any other cause) between **ReFr**$^{orch}$ and the printed parts; this proves that Franchomme wrote his reduction on the basis of handwritten material;
— the lack in the parts of the first French edition of visible traces of correction in places of discrepancy between these parts and **ReFr**$^{orch}$ (in other places, traces of correction are clearly visible in the printed parts); this rules out **[PF]** – the direct basis of the parts – as the possible foundation for **ReFr**$^{orch}$;
— the wind instrument parts are included only to the extent in which they are written in the form of cues into the string parts of the first French edition (the few exceptions take the form of additions or corrections made probably on the basis of another source); this points to the parts, and not the score, as being the probable base text, as cues are not written into a score; once **[PF]** is ruled out, only **[P]** remains.
**ReFr**$^{orch}$ is written out carefully, with the lay-out of the text on the pages well thought through in practical terms (page-turning). The (later?) additions referred to above were made on the basis of the wind parts of **[P]** or **[S]**. In the sections of mvt. III played by the orchestra alone and marked as *Tutti*, Franchomme copied out – probably from the first French edition – Chopin's piano reduction as contained in the piano part.

**ReFr**$^{w}$ – manuscript of Auguste Franchomme containing a piano reduction of the wind instrument parts of mvts. II & III of the *Concerto* (Bibliothèque Nationale, Paris), probably based on the wind instrument parts of **[P]** or **[S]**. It contains several indications regarding instrumentation. The text of **ReFr**$^{w}$ differs from both **ReFr**$^{orch}$ and the printed parts.

**ReFr** = **ReFr**$^{orch}$ & **ReFr**$^{w}$. The dating of the two Franchomme manuscripts is not certain; according to the catalogue of K. Kobylańska (*Rękopisy utworów Chopina* [Manuscripts of Chopin's Works]; Kraków, 1977) the paper on which they were written dates from the second half of the nineteenth century (the paper of **ReFr**$^{w}$ has been preserved in a much better state than that of **ReFr**$^{orch}$). They contain quite numerous indications for interpretation (dynamics, agogics, articulation). They are not free from errors, the most serious being the lack of one bar of mvt. III (309 in **ReFr**$^{w}$, 310 or 311 in **ReFr**$^{orch}$).
The picture of the score that emerges from **ReFr** allows us, to a great extent, to reconstruct the original shape of the instrumentation of mvts. II & III of the *Concerto* and the changes which it later underwent (expansion of the parts of the double basses and – to a lesser extent – the violas, enhancement and supplementing of the wind parts). A large part of the changes are of the nature of routine additions, not always in keeping with the atmosphere of the music. For this reason, **ReFr**, although they cannot be regarded as fully authentic, in many places appear to be the closest to Chopin's original conception.

**FE** First French edition of the version for one piano, M. Schlesinger (M.S.1409), Paris, June 1833, the opening section based on **A**$^{Tut}$, the remainder most probably on **[A]** or **[S]**. **FE** was corrected by Chopin at least twice. There exist copies of **FE** from impressions made by Schlesinger's successor, Brandus, differing solely with regard to details on the cover, including price. Appended to this edition were the following:

**PFE** Orchestral parts (same firm and number), based on **[PF]**. They bear traces of at least two proof-readings; Chopin's direct involvement in these corrections is unlikely. The parts contain a great many inaccuracies in the notation of performance markings (slurs, *staccato* markings, dynamic signs, agogic indications) and the calculation of rests lasting many bars between separate entries (some render the performance of the work impossible without prior revision of the part), and also a large number of errors in rhythm and pitch (including accidentals). Most of the parts are printed so tightly that it is often impossible to state whether hairpin-shaped dynamic signs are supposed to be accents or diminuendi.
The NE editorial team is not aware of the existence of differentiated impressions of **PFE**.

**GE** First German edition of the version for one piano, F. Kistner (1020.1021.1022), Leipzig, Sept. 1833, most probably based on a proof of **FE** not including the final corrections. **GE** was thoroughly revised, most probably without Chopin's participation (cf. *Source Commentary* to piano versions of the *Concerto*). There exist copies of **GE** differing with regard to cover price.

**PGE** Orchestral parts appended to **GE** (same firm and number), most probably based on a proof of **PFE** not including the final corrections. They bear traces of detailed editing by the publisher, mostly carried out during the process of printing (corrected were some errors in pitch and the clear majority of errors in rhythm, including in the calculation of rests; dynamic and agogic markings are set in order). Some of the changes (e.g. mvt. I, bar 464) have hitherto been generally regarded as authentic, and consequently appear in all printed scores of the *Concerto*. Chopin's involvement in the editing of **PGE** is excluded.
The NE editorial team is not aware of the existence of differentiated impressions of **PGE**.

**EE** First English edition of the version for one piano, Wessel & C° (W & C° N° 1086), London, Apr. 1834, most probably based on **FE**. The editors of the National Edition failed to locate a copy of the orchestral parts of **EE**; thus it is most likely that – as in the case of the *Concerto in F minor*, Op. 21 – the orchestral material was not printed in **EE**.

**S**66 First, lithographed, edition of the score of the *Concerto*, F. Kistner (3050), Leipzig, *c.*1866, based on **PGE**. A thorough revision was carried out here, particularly of indications for interpretation, with account taken, among other things, of the text and markings of **GE** (of both Chopin's piano reduction and the solo part); some of the changes are of an arbitrary nature. In spite of the correction of most of the errors a certain number of mistakes can still be found.

**S**75 Second edition of the score, F. Kistner (4528), Leipzig, 1875, based on **S**66. Several errors were corrected here, and few arbitrary changes also made.

**S**80 Edition of the score of the *Concerto* prepared by J. Brahms as part of an edition of the complete works of F. Chopin (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*), Breitkopf & Härtel (C XII 2), Leipzig, 1880. This edition is based on **S**75, possibly in comparison with **PGE**. Interpretational markings were revised, and several alterations of a different sort were made, including some arbitrary changes.

**SS** = **S**66, **S**75 & **S**80.

**SSi** Edition of the score of the *Concerto* prepared by K. Sikorski as part of an edition of the complete works of F. Chopin, Instytut Fryderyka Chopina and PWM Edition (PWM-3822), Warsaw-Kraków, 1960. An edition based on **S**80, with numerous revisions and changes in instrumentation, harmonics, dynamics and articulation. It does, however, contain a number of judicious solutions with regard to instrumentation, particularly in the parts of brass instruments; some of these we employ in reconstructing fragments which in **PFE** were less adroitly instrumented.

The editorial principles for the orchestra part
As the point of departure we adopt **PFE** (after the correction of mechanical errors; this text is published in NE as the 'historical' version of the score). In places where it may be suspected that this text does not correspond fully to Chopin's intentions, we reconstruct his intentions on the basis of **A**$^{Tut}$ and **FE**, as well as **ReFr**. Due to their prime significance for the editing of the present score, the last four sources – **A**$^{Tut}$, **FE** and the two Franchomme reductions – will henceforth be referred to as the basic sources.
Our changes involved the following procedures (cf. *Editorial Conception…*):
**1.** reinforcing thematic melody lines and/or reducing the forces of overly heavy accompaniments;
**2.** restoring to the bass line the density and register corresponding to Chopin's original conception, predominantly through more sparing use of double basses and trombone;
**3.** removing unnecessary, and not infrequently artificial, extensions of phrases played by individual instruments or groups of instruments (so-called 'splices') which weaken the orchestral colouring intended by Chopin;
**4.** removing some of the tremolandos in the strings which were not marked in Chopin's reduction and are not musically justified;
**5.** replacing the extended notes with repeated notes, which Chopin so readily employed in his piano works;
**6.** shortening notes in the string accompaniment held for too long;
**7.** modifying horn and trumpet parts in the *tutti* with account taken of the tonal capacities of contemporary instruments; the changes are aimed at obtaining a more harmonious sonority of chords and filling in musically unjustified rests brought about by the difficulty or impossibility of executing certain notes on natural instruments; this applies in particular to mvt. I of the *Concerto*, in which we remove two of the four French horns (the addition of two extra horns in C in mvt. I alone presumably resulted from the technical limitations of natural instruments: notes appearing in the *tutti* in C major, in bars 99-103 and analogous bars, were impossible to perform on horns in E with sufficient lustre and *ff*), making use of K. Sikorski's suitable arrangement of the parts of horns and trumpets, left in manuscript form;
**8.** enhancing forces where the use of strong contrasts over a short space makes it difficult or impossible to hear passages with reduced dynamics and forces, deforming the natural flow of the music;
**9.** removing harmonic incongruities between the solo piano part and the orchestral accompaniment.
In the more detailed part of the commentary, presented below, the reasoning behind the alterations can be found by cross-referring to the list above.
In addition, performance markings have been revised:
— we remove superfluous dynamic signs (e.g. short < and >) added routinely where the melodic line rises and falls) and reduce dynamic extremes not confirmed in the basic sources;
— we set in order the slurring and other articulation markings, seeking to achieve a picture which on the one hand is as convergent as possible with sources, particularly the basic sources, and on the other hand is clear for contemporary performers.
In the case of more far-reaching alterations to the instrumentation of questionable places, we follow the example of those fragments of the *Concertos* and of earlier concert works in which the authenticity of the instrumentation is beyond doubt. In this we adhere to the principle of maximum caution, correcting only places which are clearly foreign to Chopin's musical thinking.
We do not note the reversals of string parts which were sometimes introduced (most commonly violins II with violas).

The piano part derives from volume 30 **B VIa** (version with a second piano). We omit fingering and elements of notation deriving from editors which have no effect on the tonal relations between the solo and orchestra parts (brackets and minor variants).

## I. Allegro maestoso

p. 14 *bars 1-13 & 486-498* Fl., Ob., Cl., Fg. I, Cor., Vni II, Vle. We strengthen the instrumentation of the theme melody with the violins II, and in some fragments also with the clarinet I, the oboes and the flute II. The remaining parts are modified accordingly (**1**,**7**).

p. 15 *bars 10-11 & 495-496* Trbn., Vc., Cb. In line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) we shift a fragment of the bass line up an octave (**2**).

*bars 13-15 & 498-500* Fl., Cl. I. In line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) we supplement the doubling of motifs in the upper octave, following bars 17-19 and 502-504.

*bars 15-16 & analogous* Vni II. We supplement the part, to maintain consistency in the unison leading of the line of both groups of violins.
Vni, Vle, Vc. In line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) we remove the ***f***.

*bars 16-17, 20-23 & analogous* Cor. We modify the parts (**7**).

*bars 16-17 & 501-502* Cb. We shift the part up an octave, to maintain the register of the bass line notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**2**).

*bar 17* Fl. I. We shorten and shift down an octave the 1st note, $g^3$ (a corresponding note in bar 502 is $g^2$). Nothing in the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**) indicates a need for this note to be isolated in any way from the chord. Corresponding fragments of the exposition (bars 1-24) and reprise (bars 486-509) are very similar in the sources, which suggests that at some stage in the notation of the work they were written out just once. In this situation, the difference

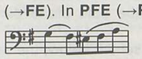
between bars 17 and 502 may indicate some misunderstanding in the reading of the text.

p. 16 *bars 21 & 506* Ob. I. At the beginning of the bar we change $b\flat^1$ to $c\#^2$, by analogy with bars 17 and 502.

*bars 23-25 & 508-510* Fl. I, Cl. II, Timp. We restore the unextended notes of the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**). Their extension caused a change in the audible shape of the melody from $c^3$-$e^1$-$d\#^1$-$e^1$ to $c^3$-$d\#^1$-$e^1$ (**3**).

*bars 25, 29 & 30* Vni I. At the end of the bar, in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**), we change the even quavers to a dotted rhythm.

p. 17 *bar 33* Vc., Cb. We give the line of the bass notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**). In **PFE** (→**PGE**→**SS**) it takes the following form:



*bars 36-44* Vni, Vle. We remove the semiquaver tremolandos. The articulation precisely marked in **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (dots and slurs) does not suggest a desire to use them here, especially given the tremolandos written out in the following four bars (**4**).

*bars 37-40* Fl. We supplement the instrumentation of the melodic line (**1**).

*bars 39-41 & 43-44* Cor., Tr. We modify the parts (**7**).

*bars 39-44* Fl., Ob., Cl. I. We adapt the parts to the rhythm and articulation notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**5**).
Trbn. We remove the part, not using trombone to reinforce the sound until the entry of the thematic motif in bar 45 (**2**).

*bars 43-44* Vc., Cb. We remove the quaver repetitions, restoring the rhythmic values notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

p. 18 *bar 45* Vni. We modify the beginning of the tremolando in line with the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 46 & 48* Tr. We supplement the part (**7**).
Timp. We transfer the tremolo on the 3rd crotchet from bar 48 to bar 46, in line with the articulation of the bass motif notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 52-53* Vni, Vle, Vc. The continuation of the string parts in bars 51-53 was not notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**). However, the delicate harmonic ground, imitating to some extent the use of the piano's right pedal, appears not to be contrary here to Chopin's intentions. Therefore we leave the string accompaniment, although modifying the ending to avoid emphasising – particularly in the bass register – the transition *c*-*b*, not written out by Chopin in **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 54-57* Fl. I, Cl. I, Fg. We remove the extension of the phrase of the flute and clarinet, not ensuing from the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**), and also the imitative response of the bassoons (**3**).

*bars 59-61* Vc. Cb. We lead the bass line in strict accordance with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**2**).

*bars 60-76* Vni II, Vle. We modify the accompanying parts in line with the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 62 & 70* Vc. We remove the anacrusis *B* which alters the harmonic sense of these places and appears not once in **A**$^{Tut}$ (→**FE**; cf. also piano part in bars 223 and 574).

p. 19 *bars 70-72* Cor. We remove the part that needlessly doubles the line of the bass (cf. bars 247-249, where this motif appears an octave higher), together with the first *B*, of questionable authenticity (cf. preceding note).

*bars 74-75* Vni I. We remove the tie sustaining $g\#^1$, in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**5**).

*bars 79 & 83* Vle. We change the 6th quaver from $e^1$ to $c\#^1$, in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 80 & 82* Vni, Cb. We remove the *pizzicato* chord from the 2nd beat of bar 80 needlessly accentuating the end of the phrase of the flute and bassoon. We add a similar chord in bar 82, to emphasise the difference in phrasing of bars 77-80 and 81-84 marked in **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 84-91* Fl., Vni I. We modify the parts, to preserve – in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) – the consistent leading of the theme melody in octaves, with a more distinctly sounding upper line (**1**,**5**).

*bars 84-92* Vni II, Vle. We modify the accompaniment in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 85 & 87* Cor. I. We modify the part (**7**).

p. 20 *bar 86* Fg. I, Vc. We remove the anacrusis *B* (cf. note to bars 62 & 70).

*bars 88-90* Cb. We remove the part lying an octave lower than the line of the bass written in **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**2**).

*bars 89-91* Ob., Cl., Cor. We modify the parts, following the example of **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**7**).

*bars 90-98* Vni, Vle. We remove the semiquaver tremolandos, replacing them with the rhythmic values appearing in **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**4**).

*bars 91-92 & 96* Cb. We shift the part up an octave, in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**2**).

*bars 91-98* Trbn. We remove the part, with the effect that the trombone does not appear until bars 99-103, as reinforcement for the thematic motif (**2**).

p. 21 *bar 95* Vle. We add the $c\#^2$ quavers, written out by Chopin in **A**$^{Tut}$ (→**FE**), and not included in **PFE** (→**PGE**→**SS**).

*bar 96* Fl. II. We supplement the part, in line with bar 92 (**1**).
Fg., Vc., Cb. As the bass ground we give *A*-*a*, as occurring in **A**$^{Tut}$ (→**FE**). On the 1st and 2nd beats **PFE** (→**PGE**→**SS**) have $B_1$-*B*-*b*.

*bars 97-98* Cor. I, Timp., Vni II, Vle. We modify the parts (above all, the violins II), bringing the arrangement of the chords close to that notated in **A**$^{Tut}$ (→**FE**). On the last crotchet of bar 98 we remove the beat of the kettledrum, to emphasise somewhat more clearly the entry of the C major chord in bar 99 *subito* ***ff*** (after the *dim.* in bar 98).

*bar 99* Vni, Vle. We modify the beginning of the tremolando in line with the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**4**).

*bars 99-103, 111-115 & 671-675* Vni. We alter – in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**) – the arrangement of the chords played *tremolo*. In the arrangement of **PFE** (→**PGE** →**SS**), instead of the upper notes of the melody, led in thirds (the $e^3$-$d^3$-$e^3$ of the flute), one hears rather the lower $c^3$-$b^2$-$c^3$ of the violins.
Fl. I, Cl. I. We remove some of the ties (**5**).

*bars 99-107, 111-119 & 671-679* Cor. We modify the part (**7**). In bar 675 we shorten the third to the value of a quaver, in line with the notation of **FE**, different in this bar than in the other two.

p. 22 *bars 108-110* Cl., Cor. II., Vle, Cb. We modify the parts, matching the sound to the notation of **A**$^{Tut}$ (→**FE**) (**2**,**5**,**7**).

p. 23 *bars 117-118* Fl. We remove the part placed an octave higher than written by Chopin in **A**$^{Tut}$ (→**FE**).

*bars 118-122 & 678-683* Cl., Fg., Cor., Vni, Vle, Vc., Cb. We alter the instrumentation of this fragment, following the example of Chopin's reduction in **A**$^{Tut}$ (→**FE**). We contrast – as in bars 106-110 – the melodic line of the wind instruments with the bass line of the strings, removing the parts of the violins I, double basses and also, from bar 120 (680), the horns, supplementing the part of the bassoons and modifying the remaining parts (**2**,**5**).

*bars 123-127* Fl., Vni, Vle, Cb. We modify the instrumentation so that it corresponds more exactly to the arrangement and the indications regarding instruments of **A**$^{Tut}$ (→**FE**). In particular:
— we enhance the forces of the thematic motif in bar 123 (**1**);
— we assign the leading of the phrase to the flutes from as early as bar 125;
— we shift the part of the double basses up an octave and remove the tie in bars 125-126 (**2**,**5**).

*bars 129-134 & 683-687* Cb. We remove the part (**2**).

*bars 135-139* Vni II, Vle, Vc., Cb. We modify the parts in line with **A**$^{Tut}$ (→**FE**), among other things shifting the bass up an octave and removing some of the ties (**2**,**5**).

p. 24 *bar 141* Vni, Vle. We transfer the chord of the strings to a lower register, preserving the overall melodic shape of the piano part.

p. 25 *bars 160-161* Vni II. We remove the tie sustaining *a* (**5**).

p. 27 *bars 192-193 & 547-548* Vc. We remove the tie sustaining *B* (**5**).

p. 30 *bars 245 & 596* Vc. We delay the entry of the bass note until the 3rd beat, together with the entry of the new thematic phrase.

*bars 247 & 598* Vc., Cb. We remove the notes *B* (in bar 598 *d*) of the cellos and *b* ($d^1$) of the double basses, which alter the harmonic sense (**9**). Cf. note to bars 62 & 70.

*bars 248-249, 258-266 & 599-600* Cb. We remove the doubling of the part of the cellos, which overloads the accompaniment (**2**).

*bar 252* Vc. We shorten the bass to the crotchet value appearing in the remaining parts (**6**).

*bars 255-256 & 257-258* Vni I, Vle. We remove the ties (**5**).

p. 31 *bars 282-313* Vc., Cb. We remove the part of the double basses, assigning notes which are not played by other instruments (particularly in bars 296-297 and 312-313) to the cellos (**2**).

p. 32 *bars 295-297 & 311-313* Vle, Vc. We modify the forces of the lower parts of the accompaniment, leaving the cellos with only the notes forming the actual line of the bass.

p. 35 *bar 331* Vni II, Vle. We replace the semiquaver tremolando with repeated quavers. This type of gradual fragmentation of rhythmic values together with *crescendo* was used towards the end of the exposition of mvt. I of the *Concerto in F minor*, Op. 21.

*bars 332-336* Vc. In bars 333-336 we introduce, in line with **FE**, a semiquaver tremolando. In order to preserve the gradual transition (cf. preceding note), we change the crotchets to quavers in bar 332.

*bars 332-337* Vni. Beginning with the last quaver in bar 332, we shift the part of the violins I up an octave (the highest voice of Chopin's reduction in **FE** is led at this pitch) and make the appropriate additions and changes in the part of the violins II.

*bars 333-336* Trbn. We remove the 4-bar *B*, to enhance the entry of the thematic motif in bar 337 (**2**).

*bars 337-338* Vni II, Vle. We modify the parts, due to the alterations described in the note to bars 332-337.
Fl. I. We remove the tie sustaining $e^3$ (**5**).

*bars 339-340 & 342-343* Cor. We modify the part (**7**).

p. 36 *bars 341, 343, 345* Vni, Vle, Vc. In the four-quaver motifs we remove the semiquaver tremolandos as contrary to the *staccato* clearly marked by Chopin in **FE** (**4**).

*bars 342 & 344* Timp. We remove the tremolandos as incompatible with the authentic articulation of the chords in **FE**.

*bars 344-345* Fl. II, Ob. II, Cl. I, Vni II. We modify somewhat the arrangement of the chords, following that of Chopin's reduction in **FE**.

*bars 344-348* Tr. We supplement the part (**7**).

*bar 349* Vni, Vle. We remove the tremolando on the 1st crotchet as contrary to the authentic articulation of this chord in **FE** (**4**).

*bars 349-354* Vc., Cb. In line with the notation of **FE** we introduce smaller rhythmic values in the line of the bass: a semiquaver tremolando for the cellos; repeated quavers for the double basses.

*bars 349-355* Cor. We modify the part (**7**).

p. 37 *bars 352-354* Fl., Ob., Cl. I, Vni I. In the part of the violins I we remove the tremolando of the melodic line, notated in **FE** in crotchets and furnished with a slur. We strengthen the forces of the melody with the oboe I and clarinet I, making the appropriate modifications also in the parts of the flutes and the oboe II (**1**,**4**).

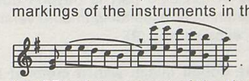
p. 38 *bar 361* Fg. I. We replace the minim *b* with two crotchets (**5**).

*bars 363-364 & 367-368* Fl. II, Ob. We break down the 1st crotchet of the bar into two quavers, to emphasise the rhythmic structure of the motifs, by analogy with bars 39-44 (**5**).

*bars 365-367 & 369* Cor. We modify the part (**7**).

*bars 369-377* Vni, Vle, Vc., Cb. We modify the parts on the basis of the notes, articulation and dynamics notated in Chopin's reduction in **FE** (**1**,**2**).

p. 39 *bars 373-374* Fl., Ob. I. Chopin's reduction in **FE** is lacking the markings of the instruments in these bars:



. However, the octave doubling in bar 374 of the repeat of the thematic motif beginning in bar 373 testifies the intention of differentiating their instrumentation. In **PFE** (→**PGE**→**SS**) both appearances of the motif – possibly due to some misunderstanding – are led in octaves by the two flutes. We assign the presentation of the motif to the oboe, which sounds natural in this register.

*bars 375-377* Fg. I. We modify the part in line with **FE**, in which the line corresponding to the part of the clarinet is not doubled in the lower octave up to the end of the phrase.

*bars 377-384* Vni, Vle, Vc. We remove the ties not written in Chopin's reduction in **FE**.

*bars 384-385* Cb. We shift the end of the phrase up an octave, in line with **FE** (**2**).

*bar 385* Vni II. We change the *g*, not appearing in **FE**, to $c^1$.

p. 40 *bar 395* Cb. We add *g#*, filling a gap in the modulating line of the bass (**2**).

p. 41 *bars 415-417, 419-421, 439-441 & 443-445* Vni, Vle. We assign the melody of the upper voice to the two groups of violins, making the appropriate additions to the part of the violas (**1**).

*bars 417-422 & 441-446* Fl., Ob., Cl., Fg. We supplement the instrumentation or strengthen the forces of all the solo entries of woodwind instruments (**1**).

p. 42 *bars 423-432 & 450-456* Fl., Cl. I, Fg., Vni., Vle, Vc. We supplement the instrumentation of the thematic motifs (we also add the terms *marcato* or *espressivo*), making the requisite modifications to the accompanying parts (**1**). In bars 424 and 428 we shorten the notes ending the phrases (**6**).

*bars 426-427* Cb. We remove the doubling of the cellos' *G#* (**2**).

p. 45 *bar 451* Vc. We break down the minim *d#* into two crotchets, in keeping with the rhythm and articulation of the parts of the double basses and piano (**5**).

p. 46 *bars 464-465* Cl. We assign the motif to both clarinets (**1**).

p. 47 *bars 477-478* Vni II, Vc., Cb. We remove the ties, to emphasise the point of climax (**5**).

p. 51 *bars 516-517* Cb. We remove the part, following the example of bars 161-162 (**2**).

p. 52 *bar 533* Cb. On the 3rd crotchet we add *b*, by analogy with bar 178.

p. 58 *bars 649-650* Vni I. We remove the tie sustaining $b^1$ (**5**).

p. 59 *bar 651* Cb. We remove *c#* not ensuing from the preceding phrase and not continued in the next (**2**).

*bar 654* Pfte, Vc. As the 1st bass note we give the *f♭* appearing in both **FE** (the octave *F♭-f♭*, unaltered in any of the three teaching copies) and **PFE** (→**PGE**→**SS**) (*f♭* in the part of the cellos). In some of the later editions of the solo part, the bass was changed arbitrarily to *f*.

*bar 658* Pfte, Vc. At the beginning of the bar **FE** has a chord with $e\text{-}e^1$, left unaltered in two teaching copies of the solo part annotated by Chopin. In the third of the extant copies, however, flats are written in front of this chord, lowering the $e\text{-}e^1$ to $e♭\text{-}e♭^1$, and $e♭^1$ also appears in the part of the cellos in **PFE**. Therefore the authenticity of both versions of the solo part is beyond doubt. Consequently, we give the variants corresponding to both versions ($e^1$ or $e♭^1$) in the part of the cellos as well (**9**).

*bar 660* Vni. We replace the dotted minim with a crotchet and minim (**5**).

p. 60 *bars 676-678* Fl., Cl., Fg. Adhering to the indications relating to instrumentation given in **FE**, we remove the bassoon part doubling the horns and transfer the motif in bars 677-678 from the clarinets to the flutes.

p. 61 *bar 687* Vle. In line with **FE** we add the note *e*.

## II. Romance. Larghetto

p. 62 *bars 1-3* Vni, Vle, Vc. In bar 1 **FE** has the expression Violini con sordini. Also in a letter to a friend Chopin wrote: 'I accompany it [the **Larghetto**] by means of sordini, in other words violins muffled with a kind of comb…' (see quotations *about the Concerto in E minor…* preceding the musical text). However, this does not necessarily mean that he had in mind the use of mutes in the violins alone, since he also employed the term Violini in the broader sense of 'strings' (see, e.g., the version for one piano or the historical score of the *Concerto in F minor*, Op. 21, mvt. II, bars 3, 5 and analogous, where this term is juxtaposed with the line-up of wind instruments written out exactly in bar 2). **PFE** (→**PGE**) has con sordini in the parts of the violins and violas, yet **S**66 (→**S**75) gives it only in the violins I, and **S**80 in the violins I & II. We add it also in the part of the cellos, as the use of mutes in the cellos is in keeping both with the tonal atmosphere of this movement as described by Chopin (see letter quoted above) and with contemporary performance practice.

*bar 3* Vle. On the 2nd beat the main text (even quavers) comes from **PFE** (→**PGE**→**SS**), the variant (dotted rhythm) from **Re**Fr$^{orch}$ and **FE**. Since **Re**Fr$^{orch}$ is most probably based on [**P**], i.e. an earlier source than **PFE**, the even quavers may be a change made by Chopin during the final phase of preparing the work for print. Thus we give priority to this version. Cf. notes to bars 12 and 53.

*bars 3-4, 8-9* Vni I, Vle. We remove the ties and break down the *g#* in line with the basic sources (**5**).

*bar 12* Cor. On the 4th beat the main text (even quavers) comes from **PFE** (→**PGE**), the variant (dotted rhythm) from **Re**Fr (**SS** also have this version). **FE** has a dotted rhythm, and additionally it has no ties sustaining the fifth (the lack of ties can be considered an error, the original version, or a special pianistic version taking account of the fading sound of the piano). As in bar 3 (see note above) we consider it possible that the version of **PFE** (→**PGE**) arose from a correction by Chopin; the rhythm of even quavers facilitates performance and smoothes the link with the solo piano part which is just beginning.

p. 63 *bar 22* Vni II. In line with the notation in the basic sources we change the minim *b* to 2 crotchets (**5**).

*bars 22-23* Cb. We remove the part, written in neither **FE** nor **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

*bars 23-26* Vni I, Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**).

*bars 28-29* Cb. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we shift a section of this part up an octave (**2**).

*bars 29-30* Vni II, Vle, Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we alter the arrangement of the chord in bar 30, modifying accordingly the end of bar 29.

*bar 30* Fg. **Re**Fr$^{w}$ is lacking the note *f#* appearing in **PFE** (→**PGE**→**SS**), which probably indicates that it was added during the final stage of correction to the instrumentation. We include this addition, as it facilitates the bassoonist's preparation of the solo entry towards the end of this bar.

*bars 31-34 & 39-42* Vni I, Vle. We remove the notes not appearing in **Re**Fr$^{orch}$ and thickening the texture of the accompaniment in the register in which the bassoon motifs counterpointing the solo piano are led. Cf. bars 80, 82, 88 and 90.

*bars 32-45* Cb. We remove the part, which either needlessly doubles the part of the cellos or else is led lower than is written in **Re**Fr$^{orch}$. In the opening bars of the corresponding section in the key of G♯ major (bars 81-84 and analogous) the use of cellos alone results directly from the notation of **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 64 *bars 38-39* Vc. On the 1st beat of bar 39 **Re**Fr$^{orch}$ has a crotchet rest. This doubtless means that in [**P**] the cellos did not reinforce the bass line of the piano at the transition between bars. For this reason we remove the crotchets *f#-B* (**2**).

p. 65 *bars 44-45* Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining *b* (**5**).

*bars 45-51* Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the part, beginning with the last quaver of bar 45.

*bars 47-50* Vc., Cb. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**).

p. 66 *bar 53* Vni II, Vc. The notation of the rhythm of the 2nd half of the bar is unclear in the basic sources.





**FE** has:  **Re**Fr$^{orch}$ has: 

Visible in **Re**Fr$^{orch}$ on the 4th beat are traces of the removal of a dotted rhythm in the lower voice of the right hand.
In the opinion of the editors, the most likely explanation for the visible differences and errors are corrections made by Chopin with the aim of smoothing the rhythmic and harmonic flow. Therefore we give the version of **PFE** (→**PGE**→**SS**) alone, with even quavers on the 4th beat. Cf. bars 3 and 12.

*bars 56-63* Vc., Cb. We remove the part of the double basses either needlessly doubling the voice of the cellos or led lower than is written in **Re**Fr$^{orch}$. In bar 56 we also make appropriate modifications to the part of the cellos (**2**).

*bars 59-60* Vni II, Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**).

p. 67 *bars 63-72* Vni II, Vle, Vc., Cb. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we change the 5-part texture of the accompaniment to 4-part one. We remove the part of the double basses, sounding an octave lower than the line of the bass written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**); we assign the bass notes with the values of a minim to the cellos (**5**); we give the tenor voice contrasting with the thirds of the violins to the violas. We remove the voice played in **PFE** (→**PGE**→**SS**) by the violas as characteristic of an addition by a foreign hand – it thickens the middle register of the accompaniment (**1**), blurring the clarity of the voice of the violins II (cf. the quaver rests in **PFE**, 'forced' by the intruding violas). Visible in **Re**Fr$^{orch}$, written delicately in pencil, are added notes corresponding to the part of the violas of **PFE**; thus they are unlikely to have appeared in [**P**], on which Franchomme based his reduction.

*bar 70* Vle. As the 3rd note we give the *g#* appearing in **Re**Fr$^{orch}$, and not the *f#* written in the part of the cellos of **PFE** (→**PGE**→**SS**).

*bars 73-80* Cb. We remove the part that initially needlessly doubles the voice of the cellos and from bar 77 is led beneath the bass line written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 68 *bars 76-77* Cor. in fa. **PFE** (→**PGE**→**SS**) has octaves sounding $b\text{-}b^1$. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we give the octaves $d\#^1\text{-}d\#^2$ (sounding $g\#\text{-}g\#^1$).

*bars 77-80* Vni, Vle. We modify the parts in line with the version of **Re**Fr$^{orch}$.

*bars 80, 82, 88 & 90* Vni. We remove the notes not appearing in **Re**Fr$^{orch}$ and thickening the texture of the accompaniment in the register in which the motifs of the bassoon, and in bars 88 and 90 also the principal melodic line of the solo piano, are led. Cf. bars 31-34 and 39-42.

*bars 81-95* Vc., Cb. From the notation of **Re**Fr$^{orch}$ it appears that in bars 81-82 and analogous bars the bass voice was originally led not in octaves but in single notes, doubtless by the cellos. Therefore we remove there the part of the double basses and shift the cellos down an octave. In the remaining bars we also remove the part of the double basses which either needlessly doubles the voice of the cellos or is led lower than is written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 69 *bar 88* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we alter *G#* to *g#* (**2**).

p. 70 *bar 96* Vc. In the 2nd half of the bar both **PFE** (→**PGE**→**SS**) and **Re**Fr$^{orch}$ have *D#* as the bass note. This is contrary to the piano part, which has *G#* (*D#* does not appear until bar 98). For this reason we give *G#* throughout the bar (**9**).

*bars 96-100* Cb. We remove the part, which thickens the texture of the accompaniment (**2**).
Vni I, Vle, Vc. We modify the parts on the basis of **Re**Fr$^{orch}$.

*bars 104-126* Cb. We remove the part that is not written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 72 *bar 114* Vle, Vc. In order to maintain a sound of the chord in line with **Re**Fr$^{orch}$, we shift the minims ending the phrase down an octave.

*bars 115-123* Vni II, Vle. We remove the part of the violins II, and partly (in bars 117 and 119-120) also that of the violas, to obtain the greatest possible limpidity to the accompaniment, without doubling the sounds of the piano and wind instruments.

*bars 117-119* Vni I. We remove the ties (**5**).

p. 73 *bars 119-123* Fl. I. The diatonic progression from $g\#^1$ to $e^2$ that fills these bars appears in **PFE** (→**PGE**→**SS**) in the part of the flute II and is strengthened in the upper octave by the flute I. In this form, further emphasised by the term *crescendo*, it sounds too distinctly, out of keeping with the character of the ending of this inspirational movement. In neither **Re**Fr$^{orch}$ nor **Re**Fr$^{w}$ are the corresponding notes written out, which indicates that this voice is one of the additions made in the orchestra part – only partially supervised by Chopin – during the preparation of the work for print. Due to the doubts regarding its authorship we give it in a reduced form, even allowing the possibility of entirely omitting the part.

*bars 119-124* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties sustaining *e* (**5**).

*bars 120-121* Vni I. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining $e^2$ (**5**).

## III. Rondo. Vivace

p. 74 *bars 13-17* Cb. We remove the part that is not included in the notation of the basic sources (**2**).

*bars 25-26, 52-53 & 280-281* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties sustaining *e* (**5**).

*bar 28* Vle. On the 3rd quaver of the bar we change the *b* not appearing in **Re**Fr$^{orch}$ to $d\#^1$.

*bars 32-33* Cb. We remove the part not written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

*bars 33-35* Vni, Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we add $g\#^1$ to the chord in bar 35, modifying accordingly also the preceding 2 bars.

p. 75 *bars 38-39* Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining *a* (**5**).

*bars 40-41 & 42-43* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties sustaining *B* (**5**).

*bars 42-44* Cb. We remove the part not written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

*bars 51-52* Vni II. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining *b* (**5**).

*bar 59* Vc. **Re**Fr$^{orch}$ has the following version:



. The awkwardness in the voice-leading suggests that this may be the original version (altered in the analogous bar 287) or an erroneous one (starting the slurs from the 2nd beat of this bar is certainly an error). For this reason we leave here the version of **PFE** (→**PGE** →**SS**); cf. note to bars 294-295.

p. 76 *bars 60-63 & 288-290* Vle, Vc., Cb. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we modify the parts:
— we move the entry of the double basses to bars 63 and 291, where it results in a natural way from the tonal layout of the accompaniment; we assign the line of the bass to the cellos, modifying the part of the violas accordingly;
— we move part of the bass line in bars 60-61 up an octave (**2**);
— we remove a fragment (in bars 289-290) of the part of the violas needlessly doubling the notes of the cellos or violins.

*bars 68-75 & 296-303* Taking the basic sources as our model we modify (in general only slightly) most of the parts, with the following considerations in mind:
— obtaining a sound to the melody line in keeping with Chopin's reduction, particularly on the last quavers of bars 69, 71 and analogous bars and in bars 75 and 303;
— obtaining a sound to the line of the bass in keeping with Chopin's reduction (**2**);
— enhancing with strings the forces in the semiquaver motifs in bars 72-73 and analogous bars (this supplementation was already effected in **SS**) (**8**);
— removing the repetition of the trumpets in the 2nd half of bars 75 and 203, not written out by Chopin, and making other modifications to the parts of the horns and trumpets (**7**);
— replacing some of the crotchets with pairs of quavers (**5**).

*bars 76, 78, 80, 83-87 & analogous* Tr. I. We shift the part – practically unperformable on the B♭ trumpets employed today – down an octave (**7**).

*bars 77, 79* Vc. Following the example of the analogous bars 305 and 307 we remove the fifth *c#-g#*, repeated fourfold in semiquavers. The version with the repetition is doubtless erroneous (the repetition of *g#* written out in Chopin's reduction in **FE** and **Re**Fr$^{orch}$ corresponds to the part of the horns).

*bars 77, 79, 81-84 & analogous* Ob., Cl., Vni II, Vle. We strengthen the forces of the melody line, which is poorly audible, particularly after the ***ff*** in bars 76, 78 and 80 (**1**,**8**).

p. 77 *bars 80-84 & analogous* Fl., Cor. In line with the basic sources we remove the ties (**5**).

*bar 85 & analogous* Vni, Vle. We remove the tremolos, not written out by Chopin (**4**).

*bar 86 & analogous* Tr., Vni II, Vle, Vc., Cb. Nothing in the basic sources points to a syncopated character of the 2nd quaver of the bar, therefore we change the accentuated crotchets to *staccato* quavers and rests.

*bars 86-89 & analogous* Vni I. We supplement the ending of the phrase in bars 86-87 (a similar supplementation was already effected in **S**75) and remove the unnecessary extension of the part in bars 88-89 (**1**).

*bar 95* Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we change the *b* on the 3rd quaver of the bar to *f#*.

*bars 95-96 & 323-324* Cor. I in fa. In line with **Re**Fr$^{w}$ we remove the ties sustaining *f#*$^{2}$.

p. 78 *bar 99* Cb. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we shift the 2nd half of the bar up an octave (**2**).

*bars 100-102 & analogous* Tr. **Re**Fr$^{w}$ is lacking the semiquaver repetitions in the 2nd half of the bars, whilst they do appear in **FE** and **Re**Fr$^{orch}$. This may mean that they were originally realised by string instruments. However, assigning them to the trumpets is a change so significant, and at the same time so apt, that it is almost certain to have been effected through Chopin's initiative, or with his approval. For this reason we retain here the version of **PFE** (→**PGE**→**SS**).

p. 79 *bars 106-107* Vni, Vle, Vc., Cb. In the basic sources these bars – with the exception of the last quaver of bar 107 – are identical to bars 104-105. Therefore we remove the additional accompaniment of the strings (**3**).

*bar 107* Fl., Tr. I, Vni I. We shift the part of the trumpet I, unperformable on the B♭ trumpets employed today, down an octave (**7**). In order to compensate for the loss of lustre caused by the lowering of the register, we assign this motif additionally to the flutes and violins I.

*bars 109-119* Tr. We modify and supplement the parts (**7**). In bars 116-119 (different) additions were already made in **SS**.

*bars 111-112* Cor. I, Vni. We supplement the instrumentation of the semiquaver scale, which is part of the melody, with the violins (**8**). The part of the horn I is modified accordingly (**1**).

p. 80 *bars 112-119* Vni, Vle. We strengthen the forces of the melody line with the violins II, also making the appropriate modifications to the part of the violas (**1**). In bar 118 we modify the parts, adapting the rhythm and articulation of the notation of **FE** and **Re**Fr$^{orch}$.

*bar 114* Ob., Cl. I. In line with the overall rhythmic structure of this fragment and with the notation of **FE** and **Re**Fr$^{orch}$ we change the crotchets in the 2nd half of the bar to pairs of quavers (**5**).

*bars 115-120* Fg., Trbn., Vc., Cb. We modify the parts in line with the notation of **FE** and **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 81 *bars 127-128* Vni, Vle, Vc., Cb. In bar 127 we remove the parts not resulting from the notation of the basic sources, and we also modify the beginning of bar 128 accordingly (**3**).
Fl. II. Adhering to the notation of **FE** and **Re**Fr$^{orch}$, we change the *c#*$^{2}$ on the 4th quaver to *a#*$^{1}$.

*bars 131-142* Cl., Vni, Vle. At the end of each 4-bar phrase we shorten the held minims of the harmonic accompaniment (**6**). In bars 135-136 we remove – in line with the notation of **Re**Fr$^{w}$ – the tie in the part of the clarinet II (**5**). In bars 136-142 we remove the part of the violins I doubling the line of the clarinet II.

*bars 132 & 140* Vc. We shift the quavers at the beginning of these bars up an octave, in line with **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 82 *bar 139* Pfte, Vc. As the first note of the bass we give *g#*, after the concurrent version in **FE**, **PFE** and **Re**Fr$^{orch}$. However, most of the later editions of the solo part repeated the inauthentic *g* appearing in **GE** and **PGE** (→**SS**).

*bars 143-144 & 146-147* Vni, Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we change the *b* in bar 143 in the part of the violas to *f#* and remove the ties not marked in this source (**5**).

*bar 141* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the *F#* on the 2nd crotchet (**2**).

*bars 141-160* Cb. We remove the part not written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 83 *bar 148* Vni I. In keeping with the rhythmic structure of the motifs, confirmed by the notation of **Re**Fr$^{orch}$, we change the minim *e*$^{1}$ to two crotchets (**5**).

p. 84 *bars 167-168* Vle, Vc. We modify the parts in line with the notation of **Re**Fr$^{orch}$.

*bars 168, 170, 178, 186 & 200 and 412, 414, 422, 430 & 444* Vni II, Vle, Cb. We shorten the crotchets appearing at the beginning of these bars to the value of quavers (adding rests). This is partly concurrent with the notation of **FE** and **Re**Fr$^{orch}$, although these sources are not consistent in this respect.





p. 85 *bar 175* Vni II. At the beginning of the bar we change the crotchet to a quaver and rest, in line with the notation of **Re**Fr$^{orch}$.

*bars 182, 204 & 426* Vni II. In line with **Re**Fr$^{orch}$ and other analogous bars we remove the ties sustaining the 1st note (**5**).

*bars 184-186* Vni II, Vle, Vc. We modify the parts in line with the notation of **Re**Fr$^{orch}$.

*bars 193-196* Vc. We shorten the minims not marked in **Re**Fr$^{orch}$ to the value of crotchets, which can be reconciled with the notation of this source (**6**).

*bars 199-200 & 443-444*. In the musical text we give *a tempo* according to **FE**. In **PFE** this term appears in both places one bar earlier. In **PGE** (→**SS**) the expression for a return to tempo was moved to bars 200 and 444, that is, in line with the indications in the solo piano part. **Re**Fr$^{orch}$ has them in bars 200 (in line with **FE**) and 443 (in line with **PFE**). Cf. *Performance Commentary*.

p. 86 *bars 206-208 & 451-452* Vni, Vle. We modify the parts, to achieve better conformity with the notation of **Re**Fr$^{orch}$ and a more natural progression to the upper voice of the strings.

*bars 210-212* Tr. We modify the parts (**7**).

*bar 211* Vc., Cb. We shift the 2nd crotchet down an octave, in line with **FE** (**2**). In **Re**Fr$^{orch}$ the bass is written in accordance with **PFE** (the original version?), and there also appears a probable error of rhythm: the 2nd chord does not occur until the 4th quaver of the bar.

p. 88 *bars 229-231* Vle, Vc., Cb. In order to preserve concordance with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the part of the double basses, modifying the parts of the cellos and violas accordingly (**2**).

*bars 232-233, 234-235 & 238-243* Vni II. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**).

p. 89 *bars 241-244* Vc., Cb. We remove the part of the double basses, modifying the part of the cellos accordingly (**2**).

*bars 242-243* Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining *f#* (**5**).

p. 90 *bars 262-263* Vni II, Vle. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**).

*bars 264-274* Vc., Cb. Beginning with the 2nd beat of bar 264 we remove the part of the double basses, because up to bar 268 it merely doubles the part of the cellos (**2**). In bars 269-271 we assign the bass to the cellos. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining *B♭* in bars 271-272 (**5**).

p. 91 *bars 275-276 & 277-278* Vni, Vle, Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**).

p. 92 *bars 294-295* Vni II. From the notation of **Re**Fr$^{orch}$ it is evident that the notes *d#*$^{1}$-*e*$^{1}$ do not appear until the 4th quaver of bar 294 and the 1st quaver of bar 295. This is probably the original version (altered in the analogous bars 66-67) or even an erroneous one, as is indicated by its somewhat less adroit linking with the solo piano (on the 4th quaver of bar 294 the piano has a sustained *e*$^{1}$, and the violins have *d#*$^{1}$). Therefore we leave here the version of **PFE** (→**PGE**→**SS**).

*bar 295* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we change the 3rd quaver from *E* to *e* (**2**).

p. 94 *bars 331-332* Cor., Tr. As in the analogous bar 103, and in line with the notation of **FE** and **Re**Fr$^{orch}$, we assign the semiquaver repetition in bar 331 to the horns (in octaves). In **Re**Fr$^{w}$ it is entirely absent, which may indicate some error of notation in the handwritten parts or score. Certainly erroneous is also the version of **PFE** (→**PGE**→**SS**), in which the trumpets (in E) repeat the sixth *g#*$^{1}$-*e*$^{2}$ (written *e*$^{1}$-*c*$^{2}$).

p. 95 *bars 333-334* Vle. We remove *g#*, not appearing in **Re**Fr$^{orch}$.

*bars 334-335* Vni, Vc. Nothing in the notation of the basic sources points to the string accompaniment participating in these bars. For this reason we remove the notes on the 4th quaver of bar 334 and the 1st crotchet of bar 335 (**3**).

*bar 335* Fg. In keeping with the rhythmic structure of the motifs we change the *d#*$^{1}$ crotchet to two quavers (**5**).

*bars 336-340* Tr. We supplement and modify the parts (**7**).

*bars 343-372* Cb. We remove the part which doubles the part of the cellos (**2**).

p. 96 *bars 347-348, 351-354 & 355-356* Vc. We remove the ties sustaining *G#* (**5**).

*bars 357-372* Fg. Due to the intensive sound of the piano figurations we assign the whole of this phrase to both bassoons (**1**).

*bars 359-362 & 367-370* Vni, Vle, Vc. On the basis of **Re**Fr$^{orch}$ we remove some of the ties (**5**).

p. 97 *bars 375-376 & 378-380* Cb. We remove the part not written in **Re**Fr$^{orch}$.(**2**).

p. 98 *bar 380* Vc. As the bass note **Re**Fr$^{orch}$ has erroneously *G#* (probably under the influence of the *g#* of the violas).

*bars 381-385* Vni, Vle. On the basis of **Re**Fr$^{orch}$ we remove the ties (**5**) and modify the part of the violas in bars 383-385.

*bars 385-388* Cb. Beginning with the 2nd crotchet of bar 385, we shift the part – in line with **Re**Fr$^{orch}$ – down an octave (**2**).

*bars 386-388* Vni, Vle, Vc., Cb. We give the chords of the accompaniment a rhythmically more robust character, shortening them to the value of quavers (**6**). Chopin used a similar procedure on several occasions, cf. e.g. mvt. I, bars 466-468.

*bars 389-390* Cl. I in si♭. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we remove the tie sustaining *e*$^{2}$ (**5**).

*bars 391-392* Vc. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we shift the motif in bar 391 down an octave, modifying the beginning of bar 392 accordingly (**2**).

*bars 391-408* Cb. We remove the part that doubles the part of the cellos (**2**).

*bar 392* Vni, Vle. We shorten the sound of the chord ending the preceding section (**6**).

p. 99 *bars 395-407* Vc. We remove some of the ties sustaining *F#*, repeating this note in bars 396, 400, 404, 406 and 407 (**5**).

p. 100 *bar 421* Vni II. On the 4th quaver of the bar we change – in line with Chopin's reduction in **FE** – *f#*$^{1}$ to *d#*$^{1}$. **Re**Fr$^{orch}$ has a version concordant with **PGE**.

p. 101 *bar 429* Cb. In line with **Re**Fr$^{orch}$ we shift the 1st quaver up an octave (**2**).

p. 102 *bars 454-456* Vc., Cb. We shift some of the part up an octave, in line with **FE** (**2**). In **Re**Fr$^{orch}$ the bass is written in accordance with **PFE** (the original version?).

*bar 455* Cor., Tr. We modify the parts, above all removing the semiquaver repetitions on the 2nd beat which are not marked in the basic sources (**7**).

p. 103 *bar 464* Tr. I in si♭. We change $a\sharp^2$ to $f\sharp^2$ (**7**).
Vni I. We alter the chord of the violins, in order to strengthen the sound of the note $e^3$ played by the flute I. The need for a clearly audible $e^3$ as the highest note of the chord of the orchestra ensues both from the notation of **Re**Fr$^{orch}$ and from the relation of this chord to the chord in bar 456 (**1**).

p. 104 *bars 470-488* Cb. We remove the part which doubles the cello part or sounds lower than ensues from the notation of **Re**Fr$^{orch}$ (**7**).

*bars 472-478* Vni II, Vle. We modify the parts, removing, *inter alia*, all the ties not written in **Re**Fr$^{orch}$ (**5**).

p. 105 *bars 490-491 & 494-496* Vni I, Vc., Cb. We remove the ties which are absent from **Re**Fr$^{orch}$ (**5**).

*bars 497-504* Vc., Cb. We modify the parts, retaining the pedal point *E* that is written in **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

p. 106 *bars 500-501* Vle. We remove the tie which is absent from **Re**Fr$^{orch}$ (**5**).

p. 107 *bars 510-511* Vc., Cb. In line with the notation of **Re**Fr$^{orch}$ we modify the part of the cellos in bar 510 and remove the part of the double basses.

*bars 513-516* Vc., Cb. We remove the ties (**5**).

*bars 518-519* Cb. We remove that section of the part which sounds lower than ensues from the notation in **FE** and **Re**Fr$^{orch}$ (**2**).

*Jan Ekier*
*Paweł Kamiński*



# PERFORMANCE COMMENTARY

Orchestral parts are available for hire from the Library of Orchestral Materials of the PWM Edition, ul. Fredry 8, 00-097 Warsaw.
tel. (+48 22) 826-70-97, 828-58-50, fax (+48 22) 826-97-80,
e-mail: bmo@pwm.com.pl

## Notes on the musical text

Long accents signify an accent of a primarily expressive character, in which the accentuated part generally lasts slightly longer than in an ordinary accent (with shorter rhythmic values, sometimes covering two or three notes), and the drop in the intensity of the tone is smoother. General problems relating to the interpretation of Chopin's works will be discussed in a separate volume entitled *Introduction to the National Edition*, in the section headed *Problems of Performance*.

## Concerto in E minor, Op. 11

### I. Allegro maestoso

p. 14 *Beginning.* The fundamental problem of the first *tutti* appears to be that of appropriate weighting in the realisation of the two elements to Chopin's designation of tempo and character **Allegro maestoso**. The metronome tempo ♩=126, allied with the terms *allegro* and *risoluto*, suggests a brisk tempo, yet this could give the section a lively character not intended by Chopin (*maestoso*). For this reason the editors recommend adopting the premiss that the tempi of the entire mvt. I of the *Concerto* form a certain tempo zone, with the metronome tempo indicated by Chopin lying close to its upper limit and applying above all to virtuoso figurate passages. For the first *tutti* the editors propose a tempo situated close to the lower limit of this zone, e.g. ♩=108, whilst advising against an excessively sharp realisation of the *staccato* signs. The elasticity of tempo proper to the first movement of the *Concerto* should be expressed through smooth and gradual transitions between sections in different tempi. The editors thus oppose the common practice of sudden changes in tempo, clearly distinguishing cantilena from figurate sections. (The issue of Chopin's metronomic tempi is discussed more amply in the volume *Études* of our edition, in the initial remarks to the *Performance Commentary*.)

p. 21 *bars 99 & 111* We draw attention to the *subito* ***ff*** effect intended in these bars. Previous editions of the scores give the sign ⩤ in bar 98, and performance tradition has consolidated this most probably inauthentic dynamics also in bar 110.

p. 48 *bar 485* Vni, Vle. The trill is better performed without the ending.

p. 59 *bar 654* Pfte, Vc. Since some editions of the solo part of the *Concerto* give the octave *F-f* at the beginning of the bar, it should be established which version the soloist intends to perform, with the appropriate alteration being made, if necessary, in the part of the cellos. We stress that the authentic version is that with f♭, and consequently it is this version which should, if possible, be performed.

### II. Romance. Larghetto

p. 62 *bars 5 & 10* Vni, Vle. The best rhythmic solution of the grace notes:



p. 70 *bars 104-114* Vni I. The term *molto espressivo* has been added here by the editors in order to draw attention to the only place in either of the *Concertos* in which the theme is played in its entirety by the violins, which the piano accompanies.

### III. Rondo. Vivace

p. 82 *bar 139* Pfte, Vc. Since the clear majority of editions of the solo part of the *Concerto* give *g* in the left hand at the beginning of the bar, it should be established which version the soloist intends to perform, with the appropriate alteration being made, if necessary, in the part of the cellos. We stress that the authentic version is that with *g♯*, and consequently it is this version which should, if possible, be performed.

p. 85 *bars 199-200 & 443-444* The agogic solution proposed by the editors (described in the footnote) is universal: it can be applied regardless of the degree of deceleration in the preceding bars. Also possible are performances adhering strictly to one of the two moments of return to tempo that are marked in sources, with the following reservations:
— if *a tempo* is planned in bar 200 or 444, the deceleration in bars 197-198 or 441-442 must not be too great;
— a return to tempo in bar 199 or 443 sounds more natural following a clearly marked *rallentando* in bars 197-198 or 441-442.

*Jan Ekier*
*Paweł Kamiński*

# FRYDERYK CHOPIN
# KONCERT e-moll op. 21
# partytura koncertowa

## Komentarz źródłowy (skrócony)
## Komentarz wykonawczy

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA * BIBLIOTEKA
5893/n

# Koncepcja edytorska partytur *Koncertów* Fryderyka Chopina

Partytury orkiestrowe *Koncertów* Chopina należą do najtrudniejszych zadań edytorskich, jakie napotyka redakcja jego dzieł. Istnieją dwie główne przyczyny tych trudności:
— brak źródeł, które w całości i bez zastrzeżeń można by uznać za przekazujące tekst Chopinowski,
— niewątpliwy udział obcych rąk na różnych etapach kształtowania się instrumentacji *Koncertów*.

Sądząc z zachowanych źródeł do wcześniejszych utworów koncertowych Chopina (op. 2, 13 i 14), moglibyśmy oczekiwać istnienia szkiców i pierwotnych, roboczych wersji partytur. Żaden jednak autograf tego rodzaju – jeśli nie liczyć półtorataktowego szkicu fragmentu I cz. *Koncertu f-moll* – nie zachował się. Wykonania *Koncertów* z orkiestrą wskazują na istnienie czystopisów partytur i głosów orkiestrowych, z których Chopin grał oba te utwory w Warszawie, a następnie na pierwszych występach za granicą; potwierdzają to wzmianki w korespondencji („partycje pooprawiane"[1]). Także i te rękopisy zaginęły, co jest szczególnie dotkliwe dla redaktorów, gdyż oparte na nich (nie zawsze bezpośrednio), zachowane późniejsze źródła – partia orkiestry tzw. półautografu *Koncertu f-moll* i drukowane głosy pierwszego wydania francuskiego *Koncertu e-moll* – powstały w zasadzie bez udziału Chopina, można się w nich jedynie domyślać drobnych, wyrywkowych ingerencji kompozytora. Brak tych źródeł rekompensują, lecz tylko w pewnym stopniu, zachowane wyciągi fortepianowe akompaniamentów cz. II i III obu *Koncertów*, pozwalające na przybliżone ich rekonstrukcje. Są to: fotografia wyciągu sporządzonego przez Fontanę, zapewne ze wspomnianego czystopisu partytury *Koncertu f-moll*, oraz dwa wyciągi (całej orkiestry i grupy instrumentów dętych) spisane przez Franchomme'a najprawdopodobniej z rękopiśmiennych materiałów orkiestrowych (głosów) *Koncertu e-moll*.

Orkiestracja *Koncertów*, w postaci przekazanej nam przez partytury zestawione z głosów pierwszych wydań, zdradza pewne cechy obce myśleniu muzycznemu Chopina. Ujawniają się one przede wszystkim przy porównaniu partii orkiestrowej z niewątpliwie Chopinowskimi wyciągami fortepianowymi *tutti* lub partią solową. Są to:
— przesuwanie punktu ciężkości brzmienia orkiestry ku średnicy ze szkodą dla linii melodycznej;
— obniżanie i zdwajanie linii basu, deformujące Chopinowską koncepcję „pola dźwiękowego";
— zachodzenie grup instrumentów kończących frazy na grupy rozpoczynające nowe, co jest typowe dla w pełni ukształtowanej instrumentacji romantycznej; „zakładki" takie są szczególnie podejrzane, gdy w nowej frazie Chopinowski wyciąg wskazuje nazwy instrumentów lub zmianę dynamiki i charakteru (np. Violini, *dolce* itp.); Chopin preferował zestawianie grup, por. np. początki II cz. *Koncertu f-moll* i III cz. *Koncertu e-moll*;
— nadużywanie efektu tremolanda w smyczkach;
— łączenie przy każdej okazji nut tej samej wysokości;
— długo trzymane nuty akompaniamentu smyczkowego (w półautografie *Koncertu f-moll* znaleźć można kilka dokonanych ręką kompozytora poprawek, polegających na ich skracaniu i przedzielaniu pauzami, cz. I t. 104, 137, 247-248, 294, cz. II t. 79-80);
— sprzeczności harmoniczne, dynamiczne czy artykulacyjne w zestawieniu z autentyczną partią fortepianu solo;
— niekonsekwencje w oznaczaniu artykulacji.

Pozwala to wysnuć wniosek o prawdopodobnym udziale obcych rąk w nadawaniu partyturom znanego nam kształtu. Zbadanie okoliczności historycznych towarzyszących powstaniu tych dzieł wskazuje, że wpływ współpracowników mógł dotyczyć już pierwszych, warszawskich partytur.

Z listów Chopina wynika, że skomponowanie obu *Koncertów* i sporządzenie do nich materiałów orkiestrowych, pozwalających na wykonanie publiczne, zajęło mu około roku. Wiadomo również, że w tym okresie prowadził normalne życie towarzyskie, uczęszczał na przedstawienia operowe i na koncerty w salonach artystycznych, odbywał próby swoich i cudzych utworów kameralnych, aby je w tychże salonach wykonać. Wyjeżdżał poza Warszawę (Strzyżewo, Antonin, Poturzyn). Jeżeli dodamy do tego kilkanaście drobniejszych utworów, które w owym okresie napisał, uzasadnionym wyda się pytanie, jak mógł na to wszystko znaleźć czas. Przecież samo komponowanie wielkich form, w czym nie miał jeszcze wielkiego doświadczenia i dokonywanie w nich poprawek musiało mu dużo tego czasu zabierać („o *Rondzie* [*Koncertu f-moll*], to jeszcze nie chcę niczyjego wyroku, bo jeszcze nie jestem zupełnie z niego kontent"[2]). Jak tu jeszcze zmieścić instrumentowanie na pełną orkiestrę, z uwzględnieniem gęstych *tutti*, transpozycji itp., w czym też nie był biegły? Narzuca się prosty wniosek: musiał mu w tym ktoś pomagać. Tej pomocy mógł szukać u kolegów z klasy Elsnera, bardziej wprawnych w instrumentacji. W korespondencji przewijają się nazwiska niektórych z nich. „Linowski przepisuje na gwałt, ale już *Rondo* [*Koncertu e-moll*] zaczął"[3]. Z zestawienia dat wynika jednak, że prawdopodobnie chodziło o głosy. Interesująca, choć mało konkretna jest wiadomość przekazana przez F. Hoesicka: „[Chopin] pozwolił Ignacemu Dobrzyńskiemu, że mu «przeinstrumentował» oba *Koncerty*. Obie partytury zaginęły. Szczegół ten zawdzięczam dyr. Adamowi Münchheimerowi"[4]. I dalej cytuje słowa Münchheimera: „Z ust śp. Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego słyszałem, że jeszcze za życia mistrza zinstrumentował mu oba *Koncerty*"[5]. Żadnych dodatkowych informacji w tej sprawie nie udało się jednak odnaleźć.

Wzmiankom o postępach pracy nad *Koncertami* towarzyszą w listach motywy pośpiechu. Po pobycie u Radziwiłłów w Antoninie, pisał: „mój *Koncert* [*f-moll*], jeszcze nie skończony, a oczekujący z niecierpliwością ukończenia finału swojego, przynaglił mię do opuszczenia tego raju"[6], a trzy miesiące później, już o *Koncercie e-moll* : „[...] nagli robota, trzeba pisać na gwałt"[7].

Wszystkie te argumenty, razem wzięte, czynią prawdopodobnym udział obcych rąk już w pierwszych partyturach, choć z braku źródeł trudno wskazać na miejsca ewentualnych ingerencji i ustalić ich zakres. Można w każdym razie uznać za uprawnione wyrażenie wątpliwości, czy Chopin w całości wypisał własną ręką pierwsze partytury *Koncertów*.

Także w okresach poprzedzających wydanie *Koncertów* w ich instrumentacji dokonano najprawdopodobniej pewnych zmian (uzupełnienie i rozbudowanie partii kontrabasów i altówek, liczne uzupełnienia w partiach instrumentów dętych). Wskazuje na to porównanie zachowanego materiału orkiestrowego z wyciągami Fontany i Franchomme'a. Jest niemal pewne, że udział Chopina w tych zmianach był nieznaczny i miał charakter wyrywkowy.

Niekompletność źródeł i w konsekwencji niemożność przeprowadzenia dokładnej filiacji powodują, że mimo iż jesteśmy czasem pewni włączenia się obcych rąk w danym miejscu, nie możemy wskazać, ani kiedy to mogło nastąpić ani – tym bardziej – kto mógł to zrobić.

* * *

Oba *Koncerty* w formie partytur ukazały się drukiem u pierwszych wydawców ich wersji fortepianowych i głosów orkiestrowych: *Koncert f-moll* u Breitkopfa & Härtla w Lipsku (dwa wydania, 1865-1866 i 1879), a *Koncert e-moll* w firmie F. Kistnera w Lipsku (dwa wydania, ok. 1866 i 1875) i następnie u Breitkopfa & Härtla (1880). Pierwsze drukowane partytury zestawiono z głosów drukowanych przez daną firmę, poprawiając część błędów i dokonując zmian – nierzadko istotnych – w oznaczeniach wykonawczych. Kolejne edycje każdego *Koncertu* oparte były w zasadzie na poprzednich. Korygowano w nich niektóre błędy, powtarzano inne, dokonywano dalszych zmian. Ostatnie – Breitkopfa & Härtla z lat 1879-1880 – funkcjonują do dziś dnia na estradach świata, uchodząc za partytury „oryginalne".

Ta grupa XIX-wiecznych partytur wyrabiała przez prawie 150 lat stosunek muzyków do akompaniamentów *Koncertów* Chopina, kształtowała tradycje wykonawcze i smak odbiorców.

Już w pierwszym paryskim wykonaniu orkiestrowym I cz. *Koncertu e-moll* (20 V 1832; w lutym tego roku Chopin grał już *Koncert*, odnosząc wielki sukces, było to jednak wykonanie solowe lub z towarzyszeniem kwintetu) zauważono dysproporcje brzmieniowe między partią solową a akompaniamentem. Recenzent dziennika *Le Temps* pisał: „Pierwsza część *Koncertu* wywoływała większe wrażenie na koncertach prywatnych. Trzeba to przypisać [...] pewnej ciężkości akompaniamentu [...]"[8]. Kilka dni później F. J. Fétis wyraził bardzo podobną opinię: „Tym razem występ nie został przyjęty tak dobrze, co niewątpliwie należy przypisać grubej instrumentacji [...]"[9].





Niemały wpływ na opinię środowisk profesjonalnych, dotyczącą akompaniamentów do *Koncertów* Chopina, mogły mieć dwie postacie: H. Berlioza, wielkiego symfonika okresu romantyzmu i autora *Traktatu o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji*, oraz F. Niecksa, autora jednej z pierwszych, skądinąd cennej, biografii Chopina (1888). Berlioz, wbrew swojej wcześniejszej entuzjastycznej recenzji o wykonanej przez Chopina z orkiestrą Romancy z *Koncertu e-moll* (por. cytaty *o Koncercie e-moll...* przed tekstem nutowym), zasłynął zdaniem: „Cały urok utworów Chopina skupia się w partii fortepianowej; orkiestra jego *Koncertów* nie jest niczym więcej jak zimnym i prawie bezużytecznym akompaniamentem"[10]. Natomiast sąd Niecksa brzmi: „oryginalność Chopina kończyła się w momencie, gdy pisał na inny instrument, niż fortepian"[11].

Wśród polskich muzyków też nie brak było zastrzeżeń co do orkiestracji akompaniamentów. Oto opinia W. Żeleńskiego: „W *Koncertach* nie zadowala nas partia orkiestralna. O ile bowiem partia solowa jest skończenie piękna i barwna w szczegółach, o tyle orkiestra nie podpiera jej należycie, więc nie tylko nie podnosi zajęcia, ale je raczej zmniejsza i niweczy"[12]. Głosy oceniające wysoko partie orkiestrowe były nieliczne.

To wszystko przyczyniło się do wytworzenia pewnego stereotypu Chopina jako twórcy nacechowanego geniuszem „myślenia fortepianowego", ale pozbawionego zdolności „myślenia orkiestrowego".

Niezależnie od tego, że nikt nie zadał sobie trudu sprawdzenia, czy za wszystkie niedostatki partytur odpowiedzialny jest sam Chopin, autorzy negatywnych ocen akompaniamentów popełniali notorycznie błąd anachronizmu, polegający na założeniu, że normą jest tylko ich myślenie orkiestrowe, czyli myślenie kategoriami największego rozwoju symfoniki okresu romantyzmu.

Zarzut braku myślenia orkiestrowego u Chopina jest na tyle ważki, że wymaga kilku dygresji. Można w ogóle poddać w wątpliwość istnienie obiektywnego pojęcia „myślenia orkiestrowego". O orkiestracji J. S. Bacha ktoś powiedział, że Bach „rejestrował, a nie instrumentował", innymi słowy, że myślał kategoriami organowo-orkiestrowymi. Gdyby nawet opinia ta była zbyt daleko idącym uogólnieniem, to na pewno znaleźć można to zjawisko w niektórych jego kompozycjach. Haydn, Mozart, wczesny Beethoven stosowali myślenie kwartetowo-orkiestrowe. Może Chopin reprezentował myślenie fortepianowo-orkiestrowe? A jeżeli tak, to szukajmy, w jakich źródłach jest ono najlepiej wyrażone.

Na to pytanie może odpowiedzieć zdarzenie z paryskiego okresu życia Chopina. W 1842 r. urządził on u siebie w salonie występ swemu genialnemu, 12-letniemu uczniowi, Karolowi Filtschowi, przygotowując z nim pierwszą część *Koncertu e-moll*. „Kiedy w końcu pozwolił Filtschowi wykonać całość – relacjonuje inny uczeń Chopina W. von Lenz – Mistrz rzekł: «Opracowałeś już tę część tak pięknie, że możemy ją wykonać: ja będę twoją orkiestrą». [...] Chopin w swym niezrównanym akompaniamencie odtworzył całą przemyślaną, zwiewną instrumentację tego utworu. Grał z pamięci. Nigdy nie słyszałem czegoś, co dałoby się porównać z pierwszym *tutti* [...]"[13]. Zgodny z powyższym jest opis Chopinowskiego akompaniowania, przekazany przez uczennicę, C. O'Méara-Dubois: „Obok fortepianu, na którym dawał lekcje stało pianino. Było to nadzwyczajne słyszeć go, gdy towarzyszył jakimkolwiek koncertom, od Hummla po Beethovena"[14].

Wydaje się, że powyższe relacje bezpośrednich świadków wraz z przytoczonymi w nich słowami samego Chopina są najlepszą ilustracją jego myślenia fortepianowo-orkiestrowego, zadając kłam opinii Berlioza o „zimnych i prawie bezużytecznych akompaniamentach". Na pytanie zaś, gdzie to myślenie jest najlepiej zapisane, istnieje tylko jedna odpowiedź: w sporządzanych przez Chopina wyciągach fortepianowych.

Ten rzekomy brak zdolności Chopina do pisania na orkiestrę wywołał też pewne zjawisko, w tej skali nie spotykane chyba w dziejach muzyki. Od końca XIX w. do połowy XX w. powstały liczne przeróbki mające na celu „udoskonalenie" akompaniamentów do jego *Koncertów*. Ich autorami byli: Klindworth, Münchheimer, Bałakiriew, Tausig, Burmeister (opracowania tego ostatniego używał do wykonania *Koncertu f-moll* I. J. Paderewski), Cortot, Reichwein, Fitelberg i in. Wspólną ich cechą było to, że rozziew między genialnymi partiami fortepianu a partiami orkiestry autorzy przeróbek starali się zmniejszać poprzez wzbogacenie brzmienia i obsady orkiestry (czasem aż do trzech puzonów), co niekiedy powodowało nawet konieczność wirtuozowskiego rozbudowania faktury fortepianu (!). Był to wciąż ten sam anachronizm, polegający na dokonywaniu zmian w kierunku brzmień orkiestry osiąganych za czasów autorów tych przeróbek, żyjących przecież wiele lat po Chopinie, w okresie wielkiego rozwoju symfoniki. Nic więc dziwnego, że próby te nie przyjęły się, a kierunek rozwiązania problemu uznano, jak się zdaje, za prowadzący donikąd.

* * *

Od połowy XX w. występuje pewne zainteresowanie problemem akompaniamentów do *Koncertów* Chopina. Ukazują się próby rzeczowej rewizji obiegowych poglądów na tę dziedzinę jego twórczości. Autorzy prac na ten temat, muzykolog krakowski A. Frączkiewicz i muzykolog angielski G. Abraham, starają się osadzić instrumentację Chopina w kontekście historycznym. Zwracają przede wszystkim uwagę na fakt że w okresie poprzedzającym napisanie obu *Koncertów* Chopin nie znał koncertów Mozarta ani Beethovena, że wzorami dla niego były tylko pisane w wirtuozowskim stylu *brillant* dzieła Hummla, Moschelesa, Riesa, Fielda (sam Chopin grał koncerty Gyrovetza i Kalkbrennera). Stwierdzają zgodnie, że od swego nauczyciela, Józefa Elsnera, nie mógł przejąć gruntowniejszej znajomości sztuki instrumentowania[15]. „[Orkiestracja Chopina] jest bardziej indywidualna niż się powszechnie przypuszcza, znacznie lepsza od instrumentacji zarówno jego polskich poprzedników, jak i zachodnich wzorów – Fielda i Hummla. Jest wprawdzie ograniczona co do zakresu używanych środków, w ich ramach jednak zawsze odpowiednia (z wyjątkiem gęstych *tutti*), a niekiedy nawet bardziej niż odpowiednia – śmiała lub subtelna i pełna poetyckiej wyobraźni [...]"[16].

Dodajmy jeszcze kilka faktów. Po pierwsze – w Warszawie za czasów Chopina utwory koncertowe rzadko wykonywano w pełnej obsadzie. Częściej grano je w salonach prywatnych z akompaniamentem kwartetu. Po drugie – większość prób swoich *Koncertów* odbywał Chopin w niepełnym składzie. Pisze do przyjaciela: „Próbowałem mój *Koncert* [*e-moll*] w kwartecie [...] Jak się wyda w orkiestrze napiszę Ci w przyszły tydzień [...] Jutro jeszcze raz w kwartecie chcę zrobić"[17]; w cztery dni później: „Ja dziś próbuję drugi *Koncert* [*e-moll*] z kompletną orkiestrą prócz trąb i kotłów"[18]. Na próby z rzeczywiście kompletną orkiestrą pozostawało niewiele czasu. Po trzecie – Chopin nie słyszał nigdy swoich *Koncertów* spoza orkiestry, z perspektywy sali, nie mógł więc sprawdzić proporcji brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi instrumentami i ich grupami.

Teza Niecksa o wyobraźni Chopina ograniczonej do brzmienia jednego tylko instrumentu, fortepianu, również nie wytrzymuje krytyki. Przeczą jej dane biograficzne Chopina, jego twórczość i wypowiedzi. Od lat chłopięcych interesował się on innymi instrumentami. W Szafami (1824) grał na basetli, tam też najprawdopodobniej powstała wcześniejsza wersja *Mazurka a-moll* (op. 7 nr 2), w której naśladuje on ludowy instrument „dudy". Grał na organach. Próbował nowo skonstruowanego instrumentu (eolipantalionu), a nawet napisał na niego dwa drobne utwory (oba niestety zaginęły). Zachwycał się grą Paganiniego, a także czeskiego skrzypka Józefa Slavika, z którym chciał wspólnie komponować wariacje na temat Beethovena. O Józefie Mercku pisał: „Jest to pierwszy wiolonczelista, którego z bliska uwielbiam"[19]. Podziwiał możliwości techniczne i wyrazowe buglehornów. Nie brak też w jego korespondencji wypowiedzi o charakterze ogólniejszym: „*Hrabia Ory* [opera Rossiniego, 1828] ładny, szczególniej instrumentowanie i chóry"[20].

Najwięcej jednak o zakresie zainteresowań Chopina mówią jego orkiestrowe i kameralne kompozycje z tego okresu. Sposób stosowania przez niego instrumentów dętych solo w kompozycjach z orkiestrą dowodzi doskonałego wyczucia ich możliwości brzmieniowych i wyrazowych. Przy okazji wzmianki w korespondencji o *Trio* op. 8[21] rozważa pomysł zamiany skrzypiec na altówkę. W innym liście[22] opisuje budowę i działanie surdynek, co wskazuje na to, że była to nowa zdobycz orkiestrowa; podkreślanie konieczności ich użycia w *Koncercie e-moll* dowodzi, jak ważną muzycznie rolę dla niego odgrywały („[...] bez nich bowiem *Adagio* by upadło" – pisał do przyjaciela[23]). Wreszcie śmiałe wprowadzanie rzadziej wówczas używanych efektów i instrumentów (*col legno*, *cor de signal* w *Koncercie f-moll*) świadczą o tym, że Chopin śledził na bieżąco nowości w dziedzinie instrumentacji. Nie będzie

również przesady w stwierdzeniu, że recytatyw w *Larghetto* z *Koncertu f-moll* należy do najpiękniejszych orkiestrowych kart z historii koncertu fortepianowego, zaś do rangi symbolu urasta fakt, że ostatnim utworem przeznaczonym przez Twórcę do druku była *Sonata* na fortepian i wiolonczelę.

Tak więc odnotowujemy sprzeczność pomiędzy obiegowym stereotypem Chopina jako kompozytora, który nie potrafił myśleć brzmieniem innych niż fortepian instrumentów lub orkiestry, a jego własnymi upodobaniami i osiągnięciami.

E. Zimmermann, redaktor dzieł Chopina w Henle-Verlag, rozważając stosunek Chopina do jego orkiestry, porusza, choć dość ogólnikowo, problem włączania się obcych rąk do Chopinowskich partytur. Wyciąga „prowokujący" – jak go sam określa – wniosek z faktu zaginięcia pierwszych pisanych źródeł: „uważam za curiosum, że w 150 lat po powstaniu tych utworów nie jesteśmy w stanie z całą pewnością stwierdzić, czy chociażby jedna jedyna nuta w partiach orkiestrowych obu *Koncertów* w takim brzmieniu, jak ją dzisiaj słyszymy, rzeczywiście pochodzi od samego Chopina"[24]. (Temu jednak przeczą wskazówki wejść instrumentów wpisywane przez Chopina w wyciągach fortepianowych.) Pozostawia bez odpowiedzi pytania: „czy Chopin zapisał najpierw całą partię fortepianową – a więc ze zredukowanymi miejscami orkiestrowymi – a następnie, wykorzystując ten zasadniczy materiał, ktoś (kto?) instrumentował utwór? Czy też może istniały szkice, projekty lub nawet gotowa instrumentacja autorstwa samego Chopina […]?"[25] Dalej zaś przy okazji charakteryzowania drukowanych partytur pisze: „W połowie ubiegłego stulecia [XIX w.] zaczęły zmieniać się, jak się zdaje, warunki wydawania dzieł muzycznych. Kompozytorzy repertuaru klasyczno-romantycznego, którzy uprzednio często sami uczestniczyli w przygotowaniu pierwszych wydań swoich dzieł, powoli odeszli ze sceny, a praca edytorska przeszła w inne ręce. Odkrywano teraz sprzeczności, domniemane bądź rzeczywiste niepoprawności. […] Zaczęto wówczas wygładzać, retuszować, dopasowywać i ujednolicać teksty"[26].

* * *

Nie jest zamiarem redakcji WN wartościować umiejętności Chopina jako twórcy partii orkiestrowych. Wystarczy nam wyrazić przekonanie o jego znakomitych dyspozycjach do posługiwania się orkiestrą w zakresie utworów na fortepian i orkiestrę. Pełnemu rozwinięciu tych zdolności stanęły na przeszkodzie niezawinione przezeń luki w edukacji muzycznej, brak wzorców wyższego lotu oraz ówczesne zwyczaje edytorskie.

Jest natomiast zadaniem redakcji przedstawić możliwie autentyczne postaci partytur obu *Koncertów* w taki sposób, aby dać sposobność usłyszenia ich – w miarę możności – tak jak je chciał słyszeć sam Chopin, a tym samym pomóc w wyrobieniu prawdziwego sądu o ich znaczeniu dla dziejów tego gatunku muzyki.

* * *

Dysponujemy więc z jednej strony materiałem orkiestrowym dołączonym do przygotowanej przez Chopina do druku partii solowej, materiałem kompletnym, lecz skażonym nieskontrolowanym przez Chopina udziałem obcych rąk, z drugiej zaś źródłami bliższymi intencjom kompozytora lub wręcz autentycznymi, lecz pośrednio tylko dotyczącymi partii orkiestry. Sytuacja ta już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, na początku prac komitetu redakcyjnego WN, doprowadziła piszącego te słowa do wysunięcia pomysłu przygotowania dwóch typów partytur dla każdego z *Koncertów*, co pozwoliłoby uwzględnić wszystkie związane z akompaniamentami problemy edytorskie. Ich rozróżnienie początkowo było dość nieostre. Partytura „koncertowa" miała być możliwie bliska myśleniu orkiestrowemu Chopina i służyć wykonaniom koncertowym, a partytura „historyczna", sporządzona z materiałów przeznaczonych przez Chopina do druku, miała stanowić dokumentację zachowanego źródłowego materiału orkiestrowego, z całym bagażem obcych naleciałości. Dla obu typów partytur warunkami koniecznymi były źródłowość oraz odpowiedni dobór metod edytorskich.

Partytury „koncertowe" są specyficzną formą edytorską WN, preferowaną przez naszą edycję jako podstawa do wykonań (stąd nazwa), dlatego ten typ omawiamy szerzej i na pierwszym miejscu, doprecyzowując pierwotne, ogólnikowe założenia doświadczeniami nabytymi przy redagowaniu wcześniej wydawanych tomów, zwłaszcza *Koncertów* w ich wersjach fortepianowych.

* * *

Omówienie przesłanek koncepcji redakcyjnej partytur „koncertowych" trzeba zacząć od zasygnalizowania jeszcze jednego zagadnienia o charakterze historycznym i praktycznym zarazem. Chodzi mianowicie o odmienność materii dźwiękowej orkiestr czasów Chopina od nam współczesnych.

Inna była ich obsada i proporcje brzmieniowe poszczególnych grup instrumentalnych, inne też możliwości techniczne instrumentów. Na przykład w obsadzie ówczesnej orkiestry flety miały bardziej wyraziste brzmienie, podczas gdy obecnie – w partiach ponad smyczkami lub pomiędzy akordami *tutti* w *ff* – są często niesłyszalne (np. *Koncert e-moll*, cz. I, t. 99-103 i analog., cz. III, t. 111). Puzon, który miał za zadanie przede wszystkim wzmocnienie słabo wówczas obsadzanej linii basu, w dzisiejszej obsadzie brzmi niekiedy zbyt wyraziście. Spotykamy w dawnych partyturach takty wypełnione niezrozumiałymi dla nas na pierwszy rzut oka pauzami, w miejscach brzmień zapisanych przez Chopina w wyciągu, a więc przez niego zamierzonych. Brzmień tych nie można było osiągnąć na waltorniach naturalnych jego czasów (np. *Koncert f-moll*, cz. I, t. 262), podczas gdy na dzisiejszych waltorniach chromatycznych nie stanowi to żadnego problemu. Bywa też odwrotnie, kiedy np. najwyższe dźwięki użytych przez Chopina trąbek E są niemożliwe do wykonania na obecnie stosowanych trąbkach B (np. *Koncert e-moll*, cz. III, t. 107).

Źródłami podstawowymi do partytur „koncertowych" są w pierwszym rzędzie wyciągi fortepianowe pisane ręką Chopina i przez niego w pierwszych wydaniach korygowane. Szczególnie cenne są w nich wskazania wejść poszczególnych instrumentów. W dalszej kolejności są to wyciągi fortepianowe Fontany i Franchomme'a, pozwalające na rekonstrukcję stanu partytur sprzed ostatniej fazy zmian, dokonywanych zapewne pod wpływem wydawców.

Źródła te nie są jednak w pełni wystarczające (np. brak u Fontany i Franchomme'a pierwszych części *Koncertów*, brak szczegółowego rozkładu instrumentów w pełnych *tutti*). Dlatego musimy się dodatkowo uciec do zbadania wewnętrznych cech muzycznych akompaniamentów, postrzeganych w kilku ich aspektach.

Zadajmy trzy pytania:

— Gdyby Chopin wyręczał się współpracownikami w instrumentowaniu akompaniamentów, to które partie powierzałby im przede wszystkim?
— Które partie wywoływały najwięcej zastrzeżeń?
— Które partie wymagają retuszów ze względu na inne brzmienie orkiestr czasu Chopina?

Odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi: Chopin zlecałby przede wszystkim instrumentowanie pełnych *tutti* jako fragmentów najbardziej pracochłonnych (duża liczba instrumentów, transpozycje, potrzeba wprawy w pionowych rozkładach instrumentów). W dalszej kolejności powierzałby współpracownikom „rutynowy" podkład harmoniczny w kwintecie, nie wymagający większej inwencji instrumentatora.

Odpowiedź na drugie pytanie zaskakuje zbieżnością z odpowiedzią na pierwsze. Najbardziej i powszechnie krytykowane są bowiem *tutti*: „[…] w *tutti* orkiestracja Chopina staje się nudna i konwencjonalna […], takie ciężkie i pozbawione wyobraźni zorkiestrowanie początkowych *tutti* obu *Koncertów* wyrządziło więcej szkody reputacji Chopina jako instrumentatora niż cokolwiek innego"[27]. A także: „Orkiestracja Chopina jest mniej szczęśliwa, często bowiem jest nikła, bez wyzyskania efektów instrumentalnych, bez znaczenia symfonicznego. Zwykle Chopin daje podkład kwartetowy w ciągnionych nutach. To nuży"[28]. Zdania te nie były i nie są odosobnione, i – patrząc z perspektywy czasu – można je uznać za obiektywne.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że partie tematyczne i polifonizujące, powierzane przez Chopina instrumentom dętym, są używane przez niego z wielkim wyczuciem barwy, rejestrów i charakteru i na ogół są dokładnie wskazywane w wyciągu. Przytoczmy zdanie cytowanego już G. Abrahama: „Możemy zauważyć, że właśnie w traktowaniu instrumentów dętych Chopin okazuje się w najwyższym stopniu poetą orkiestracji"[29]. Nie należy też zapominać o powierzeniu w zakończeniu II cz. *Koncertu e-moll* długiej frazy tematycznej skrzypcom, którym fortepian akompaniuje delikatną figuracją.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają ustalić z dużym prawdopodobieństwem skalę autentyczności ręki Chopina w partiach orkiestrowych:

— miejsca najpewniejszej instrumentacji Chopina: wskazania instrumentów w Chopinowskim wyciągu fortepianowym oraz partie instrumentów solo (tematyczne i polifonizujące),
— miejsca o mniejszej pewności autentyczności: akompaniamenty harmoniczne,
— miejsca najmniej pewne: gęste *tutti* bez wskazania instrumentów w wyciągu.

Powyższe rozwarstwienie faktury akompaniamentów nie może być, oczywiście, przeprowadzone z absolutną precyzją, pozwala jednak z większą śmiałością korygować niezręczności *tutti* lub rozcinać czy skracać zbyt długo przetrzymywane nuty w smyczkach, ponieważ możemy być przekonani, że, ingerując w te partie, nie naruszamy autentycznego zamysłu kompozytora. Równocześnie czyni nas ostrożnymi w partiach instrumentów solowych. Tutaj pozwalamy sobie – szczególnie w przetworzeniach pierwszych części – zdwoić te odzywki tematyczne, które bywają słabo słyszalne poprzez gęste figuracje mocniej brzmiącego dzisiejszego fortepianu (jest to stosowane w praktyce estradowej).

Aby w niczym nie naruszyć wspomnianego wyżej Chopinowskiego myślenia fortepianowo-orkiestrowego, korekty w miejscach wątpliwych wprowadzamy wzorując się na podobnych, a nie budzących wątpliwości miejscach w *Koncertach* i wcześniejszych utworach koncertowych. W ten sposób pragniemy uniknąć zarzutu jeszcze jednej „obcej ręki", tak aby poprawki te mogły być uznane raczej za „powrót do ręki Chopina".

Efekt brzmieniowy partytur „koncertowych" to przede wszystkim czytelniejsze gęste *tutti*, chwilami nieco lżejsze, z przesunięciem punktu ciężkości na linię melodyczną, oraz większa przejrzystość kameralnych akompaniamentów. Za przykład może służyć klimat dźwiękowy *Larghetta* z *Koncertu e-moll*, zgodny z Chopinowskim opisem nastroju tej części i recenzją Berlioza (por. cytaty *o Koncercie e-moll…* przed tekstem nutowym). Z drugiej strony zauważymy lepszą słyszalność motywów tematycznych granych równocześnie z wirtuozowskimi figuracjami fortepianu.

* * *

Źródłami do partytur „historycznych" są najstarsze, jednorodne źródła pisane lub drukowane partii orkiestrowej, a więc dla *Koncertu f-moll* tzw. półautograf, zaś dla *Koncertu e-moll* – z braku partytury – głosy orkiestrowe pierwszego wydania francuskiego.

Metoda edytorska polega na możliwie wiernym oddaniu tekstu źródła ze skorygowaniem jego oczywistych, mechanicznych błędów. To proste rozwiązanie ma jednak tę wadę, iż prezentowany tekst, choć został przez Chopina dopuszczony do druku, tylko częściowo odpowiada jego intencjom.

Brzmienie partytur „historycznych" zbliża się do tego, co dotychczas było uważane za w pełni autentyczne i za sprawą XIX-wiecznych wydań, przede wszystkim Breitkopfa & Härtla, utrwaliło się także w XX-wiecznej tradycji wykonawczej. Znajdziemy w nich tym samym wszystkie, przez 150 lat krytykowane wady.

## Podsumowanie

Oba typy partytur są oparte na źródłach, jednak dla każdego z nich inaczej zdefiniowana jest grupa źródeł podstawowych.

Partytury „koncertowe" są szczególnym przypadkiem rekonstrukcji. Przez to, że biorą za podstawę różnego gatunku źródła, dopuszczają nieco więcej swobody w ich interpretacji. Dzięki jednak korzystaniu ze źródeł autentycznych, lub bezpośrednio z nimi związanych, są bliższe intencji twórczej kompozytora.

Trzeba tu zaznaczyć, że zmiany, widoczne w partyturach „koncertowych" w porównaniu z „historycznymi", zmierzają – przeciwnie niż we wszystkich dotychczasowych opracowaniach i przeróbkach – do kameralizacji partii orkiestrowych, mając na celu lepszą ich zgodność z pełną subtelnych niuansów partią fortepianu.

Partytury „historyczne" proponują prostsze rozwiązania edytorskie, ale są skażone źródłowo przez włączenie się do nich obcych rąk.

Domniemany stosunek Chopina do obu typów partytur można opisać następująco:

— partytury „koncertowe" przekazują to, co Chopin chciał słyszeć,
— partytury „historyczne" – to, na czego publikację, z różnych przyczyn, Chopin się zgodził.

*Jan Ekier*

---

[1] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 5 X 1830; wszystkie cytaty z listów Chopina według: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955.
[2] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 20 X 1829.
[3] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.
[4] F. Hoesick *Chopin. Życie i twórczość*, Warszawa 1967, t. I, s. 360.
[5] Ibidem, s. 360, przypis.
[6] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 14 I 1830.
[7] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 17 IV 1830.
[8] „Le Temps" 22 V 1832.
[9] „Revue Musicale" 26 V 1832.
[10] H. Berlioz *Z pamiętników*, Kraków 1966, s. 289.
[11] F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. I, s. 206.
[12] F. Hoesick, op. cit., s. 361.
[13] W. von Lenz *Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin […]*, „Neue Berliner Musikzeitung" 4 IX 1872.
[14] F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. II, s. 188.
[15] A. Frączkiewicz, *Instrumentacja koncertów Chopina*, „Muzyka" nr 3-4, Warszawa 1952.
[16] G. Abraham *Chopin and the Orchestra*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Work of Frederick Chopin*, Warszawa 1963, s. 87.
[17] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 18 IX 1830.
[18] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.
[19] List do rodziny w Warszawie, Wiedeń 28 V 1831.
[20] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 10 IV 1830.
[21] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.
[22] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 15 V 1830; por. cytaty *o Koncercie e-moll…* przed tekstem nutowym.
[23] List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.
[24] E. Zimmermann *Chopin i jego orkiestra*, w: „Rocznik chopinowski" nr 19, Warszawa 1987, s. 125.
[25] Ibidem, s. 127.
[26] Ibidem, s. 132.
[27] G. Abraham, op. cit., s. 86.
[28] A. Münchheimer, w: F. Hoesick, op. cit., s. 360, przypis.
[29] G. Abraham, op. cit., s. 85.

# KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

## Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz dotyczy wyłącznie partii orkiestry (partia solowa jest omówiona w komentarzach do *Koncertu* w wersji na jeden fortepian i z drugim fortepianem). Przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego ze szczególnym uwzględnieniem fragmentów, w których zachowane źródła dają podstawy do zakwestionowania autentyczności instrumentacji. Charakteryzuje zmiany wprowadzone w takich miejscach przez redakcję i wskazuje źródłowe przesłanki dokonanych rekonstrukcji. Zmiany te można z łatwością zidentyfikować, porównując we wskazanych miejscach obie wersje partytury (historyczną i koncertową); dlatego też ich szczegółowy opis nie jest w niniejszym komentarzu podany.
Różnice występujące pomiędzy źródłami opisane są dokładniej w komentarzu do wersji historycznej; sygnalizuje on ponadto najistotniejsze zmiany wprowadzane w dotychczas drukowanych partyturach *Koncertu*.
Pełną charakterystykę źródeł, ich filiację, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

Skróty: t. – takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i oparte na nim".

## Koncert e op. 11

Źródła

**[P]** Rękopis (autograf?) partytury nie zachował się. Istnienie tego pochodzącego jeszcze z okresu powstania utworu w 1830 r. rękopisu nie ulega wątpliwości. Prawdopodobnie w okresie przygotowywania *Koncertu* do druku (1832-33) nanoszone były na **[P]** retusze instrumentacji, zmierzające w większości do uzupełnienia partii instrumentów dętych i wzbogacenia brzmienia instrumentów smyczkowych poprzez częstsze użycie altówek i kontrabasów. Część tych zmian prawdopodobnie pochodziła od Chopina lub była przez niego akceptowana.

**[A]** Zaginiony autograf partii solowej *Koncertu*, z którego Chopin grał go w Warszawie (11 X 1830), a prawdopodobnie także później zagranicą (wykonywanie utworów koncertowych z nut było wówczas normalną praktyką estradową; w liście do T. Woyciechowskiego z 12 IX 1829 Chopin sam to potwierdził, opisując swoje wiedeńskie wykonanie *Wariacji* op. 2: „blady, z wyróżowanym kompanem do przewracania kart (który mi się chwalił, że Moschelesowi, Hummlowi, Herzowi [...] karty przewracał), zasiadłem do [...] instrumentu").

**[G]** Rękopiśmienne głosy orkiestrowe sporządzone na podstawie **[P]** (bez późniejszych zmian). Służyły Chopinowi do wykonań publicznych utworu. W 1832 r., zgodnie z wytycznymi niedoszłego pierwszego wydawcy *Koncertu*, Aristide'a Farrenc, w głosy instrumentów smyczkowych wpisano w postaci replik dużą część solistycznych odzywek instrumentów dętych.

**[Gf]** Rękopiśmienne głosy orkiestrowe sporządzone prawdopodobnie na podstawie **[G]** z uwzględnieniem późniejszych zmian naniesionych na **[P]**. Stanowiły podkład dla głosów pierwszego wydania francuskiego.

**A**$^{Tut}$ Autograf początkowego *Tutti* (cz. I, t. 1-138) w wersji na jeden fortepian (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa), sporządzony jako uzupełnienie podkładu dla pierwszego wydania francuskiego. Powodem, dla którego Chopin zmuszony był zastąpić odpowiedni fragment podkładu tym nowo napisanym rękopisem, było prawdopodobnie uwzględnienie skrótu, który zasugerował F. Kalkbrenner po przedstawieniu mu *Koncertu* przez Chopina jesienią 1831 r.

**WyFr**$^{ork}$ – rękopis Auguste'a Franchomme'a zawierający wyciąg fortepianowy partii orkiestry II i III cz. *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż). Sporządzony został najprawdopodobniej na podstawie partii smyczkowych **[G]** wraz z wpisanymi do nich replikami odzywek instrumentów dętych. Świadczy o tym:

— wiele różnic (niewytłumaczalnych pomyłkami lub w inny sposób) między **WyFr**$^{ork}$ a drukowanymi głosami; dowodzi to, że Franchomme pisał swoje wyciągi na podstawie materiałów rękopiśmiennych;

— brak w głosach pierwszego wydania francuskiego widocznych śladów korekt w miejscach różnic między tymi głosami a **WyFr**$^{ork}$ (w innych miejscach ślady poprawek są w drukowanych głosach wyraźnie widoczne); wyklucza to **[Gf]** – bezpośredni podkład głosów – jako ewentualną podstawę **WyFr**$^{ork}$;

— uwzględnienie partii instrumentów dętych tylko w takim zakresie, w jakim są one wpisane w postaci replik w głosach smyczkowych pierwszego wydania francuskiego (nieliczne wyjątki mają postać dopisków lub poprawek dokonanych prawdopodobnie na podstawie innego źródła); wskazuje to na głosy, a nie partyturę jako przypuszczalną podstawę, gdyż replik nie wpisuje się do partytury; po wykluczeniu **[Gf]** pozostają jedynie **[G]**.

**WyFr**$^{ork}$ jest napisany starannie, z przemyślanym pod kątem praktycznym rozłożeniem tekstu na stronach (przewroty). Wspomnianych wyżej uzupełnień (późniejszych?) dokonano na podstawie partii dętych **[G]** lub **[P]**. We fragmentach III cz., granych przez samą orkiestrę i oznaczonych jako *Tutti*, Franchomme przepisał – prawdopodobnie z pierwszego wydania francuskiego – Chopinowski wyciąg fortepianowy zawarty w partii fortepianu.

**WyFr**$^{d}$ – rękopis Auguste'a Franchomme'a zawierający wyciąg fortepianowy partii instrumentów dętych II i III cz. *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzony prawdopodobnie na podstawie partii instrumentów dętych **[G]** lub **[P]**. Zawiera kilka wskazówek dotyczących instrumentacji. Tekst **WyFr**$^{d}$ różni się zarówno od **WyFr**$^{ork}$, jak i głosów drukowanych.

**WyFr** = **WyFr**$^{ork}$ i **WyFr**$^{d}$. Datowanie obu rękopisów Franchomme'a nie jest pewne; wedle katalogu K. Kobylańskiej (*Rękopisy utworów Chopina*, Kraków 1977) papier, na którym zostały napisane pochodzi z 2. połowy XIX w. (papier **WyFr**$^{d}$ zachował się w o wiele lepszym stanie niż **WyFr**$^{ork}$). Zawierają dość liczne wskazówki interpretacyjne (dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne). Nie są wolne od błędów, z których najpoważniejszym jest brak w cz. III jednego taktu (309 w **WyFr**$^{d}$, 310 lub 311 w **WyFr**$^{ork}$).
Wyłaniający się z **WyFr** obraz partytury pozwala w dużym stopniu zrekonstruować pierwotny kształt instrumentacji II i III cz. *Koncertu* oraz przemiany, jakim następnie podlegała (rozbudowanie partii kontrabasów i – w mniejszym zakresie – altówek, wzbogacenie i uzupełnienie partii dętych). Duża część wprowadzonych zmian ma charakter rutynowych uzupełnień, nie zawsze zgodnych z klimatem muzyki, dlatego **WyFr**, choć nie mogą być uważane za w pełni autentyczne, w wielu miejscach zdają się być najbliższe oryginalnemu zamysłowi Chopina.

**Wf** Pierwsze wydanie francuskie wersji na jeden fortepian, M. Schlesinger (M.S.1409), Paryż VI 1833, oparte w początkowym fragmencie na **A**$^{Tut}$, w dalszej części zapewne na **[A]** lub **[P]** i przynajmniej dwukrotnie korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze **Wf** różniące się jedynie detalami okładki, m.in. cenami, pochodzące z nakładów zrealizowanych przez następcę Schlesingera, G. Brandusa. Do wydania tego dołączano:

**GWf** Głosy orkiestrowe (ta sama firma i numer), oparte na **[Gf]**. Noszą ślady przynajmniej dwukrotnej korekty; bezpośredni udział Chopina w tych poprawkach jest mało prawdopodobny. Głosy zawierają bardzo dużo niedokładności w notacji oznaczeń wykonawczych (łuki, oznaczenia *staccato*, znaki dynamiczne, określenia agogiczne) i wyliczeniu wielotaktowych pauz pomiędzy poszczególnymi wejściami (niektóre uniemożliwiają wykonanie utworu bez uprzedniej korekty głosu), a także szereg błędów rytmicznych i wysokościowych (w tym chromatycznych). Większość głosów wydrukowana jest tak ciasno, że często nie można stwierdzić, czy znaki dynamiczne w formie widełek mają być akcentami czy diminuendami.
Redakcja WN nie stwierdziła istnienia różnych nakładów **GWf**.





**Wn** Pierwsze wydanie niemieckie wersji na jeden fortepian, F. Kistner (1020.1021.1022), Lipsk IX 1833, oparte zapewne na odbitce korektorskiej **Wf** nie uwzględniającej ostatnich retuszów. **Wn** zostało szczegółowo zadiustowane, najprawdopodobniej bez udziału Chopina (por. *Komentarz źródłowy* do wersji fortepianowych *Koncertu*). Istnieją egzemplarze **Wn** różniące się ceną na okładce.

**GWn** Głosy orkiestrowe dołączane do **Wn** (ta sama firma i numer), oparte najprawdopodobniej na odbitce korektorskiej **GWf** nie uwzględniającej ostatnich poprawek. Noszą ślady szczegółowej adiustacji wydawcy, dokonanej przeważnie już w trakcie druku (poprawiono m.in. część błędów wysokościowych i zdecydowaną większość błędów rytmicznych, w tym w wyliczeniu pauz, uporządkowano oznaczenia dynamiczne i agogiczne). Niektóre z wprowadzonych zmian (np. cz. I, t. 464) uznawano dotychczas powszechnie za autentyczne, tak iż występują we wszystkich drukowanych partyturach *Koncertu*. Udział Chopina w redagowaniu **GWn** jest wykluczony.
Redakcja WN nie stwierdziła istnienia różnych nakładów **GWn**.

**Wa** Pierwsze wydanie angielskie wersji na jeden fortepian, Wessel & C° (W & C° N° 1086), Londyn IV 1834, oparte najprawdopodobniej na **Wf**. Redakcji WN nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych **Wa**, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f* op. 21 – materiał orkiestrowy nie był w **Wa** drukowany.

**P66** Pierwsze, litografowane wydanie partytury *Koncertu*, F. Kistner (3050), Lipsk ok. 1866, oparte na **GWn**. Dokonano w nim gruntownej rewizji, zwłaszcza wskazówek interpretacyjnych, uwzględniając m.in. tekst i oznaczenia **Wn** (zarówno Chopinowskiego wyciągu fortepianowego, jak i partii solowej). Część wprowadzonych zmian ma jednak charakter dowolności, nie ustrzeżono się także – mimo poprawienia większości błędów – pewnej liczby pomyłek.

**P75** Drugie wydanie partytury, F. Kistner (4528), Lipsk 1875, oparte na **P66**. Poprawiono w nim szereg błędów, wprowadzając ponadto kilka dowolnych zmian.

**P80** Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją J. Brahmsa w ramach wydania dzieł wszystkich F. Chopina (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*), Breitkopf & Härtel (C XII 2), Lipsk 1880. Edycja oparta jest na **P75**, porównanym być może z **Wn**. Została zadiustowana w zakresie oznaczeń interpretacyjnych, wprowadzono w niej również szereg zmian innego rodzaju, w tym dowolnych.

**PP** = **P66**, **P75** i **P80**.

**PS** Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją K. Sikorskiego w ramach wydania dzieł wszystkich F. Chopina, Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM-3822), Warszawa-Kraków 1960. Wydanie oparte na **P80** z licznymi adiustacjami i zmianami w zakresie instrumentacji, harmoniki, dynamiki i artykulacji. Zawiera jednak szereg trafnych rozwiązań instrumentacyjnych, szczególnie w partiach instrumentów dętych blaszanych; z niektórych z nich korzystamy przy rekonstrukcji fragmentów, które w **GWf** zinstrumentowano mniej zręcznie.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii orkiestry

Za punkt wyjścia przyjmujemy **GWf** (po poprawieniu mechanicznych błędów; tekst ten opublikowany jest w WN jako wersja „historyczna" partytury). W miejscach, w których można podejrzewać, że tekst ten nie w pełni odpowiada zamierzeniom Chopina, dokonujemy rekonstrukcji intencji kompozytora na podstawie **A**$^{Tut}$ i **Wf** oraz **WyFr**. Ze względu na ich pierwszoplanowe znaczenie dla redakcji niniejszej partytury cztery ostatnie źródła – **A**$^{Tut}$, **Wf** i oba wyciągi Franchomme'a – określane będą w dalszej części tego komentarza mianem źródeł podstawowych.
Zmiany wprowadzane przez redakcję WN obejmują (por. *Koncepcja edytorska*...):

**1.** wzmacnianie tematycznych linii melodycznych i/lub redukcję obsady zbyt ciężkich akompaniamentów;

**2.** przywracanie linii basowej gęstości i rejestru odpowiadających oryginalnemu wyobrażeniu Chopina, przeważnie poprzez oszczędniejsze użycie kontrabasów i puzonu;

**3.** usuwanie niepotrzebnych, niejednokrotnie sztucznych przedłużeń fraz poszczególnych instrumentów lub grup instrumentalnych (tzw. zakładek) osłabiających zamierzoną przez Chopina kolorystykę orkiestrową;

**4.** usuwanie niektórych nie wpisanych w Chopinowskim wyciągu i nieuzasadnionych muzycznie tremoland w smyczkach;

**5.** zastępowanie przetrzymanych nut powtarzanymi, tak chętnie stosowanymi przez Chopina w utworach fortepianowych;

**6.** skracanie zbyt długo trzymanych nut akompaniamentu smyczkowego;

**7.** modyfikacje partii rogów i trąbek w *tutti* z uwzględnieniem możliwości brzmieniowych współczesnych instrumentów; zmiany mają na celu uzyskanie bardziej harmonijnego brzmienia akordów i wypełnienie nieuzasadnionych muzycznie pauz wymuszonych trudnością lub niemożnością wykonania pewnych dźwięków na instrumentach naturalnych; w szczególny sposób dotyczy to I cz. *Koncertu*, w której redukujemy obsadę waltorni z czterech do dwóch (wprowadzenie tylko w I cz. utworu dwóch dodatkowych rogów C wynikało przypuszczalnie z ograniczeń technicznych instrumentów naturalnych – dźwięki pojawiające się w *tutti* w C-dur, t. 99-103 i analog., były na rogach E niewykonalne w pełnym blasku i *ff*), korzystamy tu z pozostawionego w rękopisie odpowiedniego opracowania partii rogów i trąbek autorstwa K. Sikorskiego;

**8.** wzmacnianie obsady, gdy użycie silnych kontrastów na małej przestrzeni uniemożliwia lub utrudnia usłyszenie odcinków o zredukowanej dynamice i obsadzie, deformując naturalny bieg muzyki;

**9.** usunięcie niezgodności harmonicznych pomiędzy partią fortepianu solowego a akompaniamentem orkiestry.

W dalszej, szczegółowej części komentarza jako uzasadnienie wprowadzanych zmian podawane są cyfry w nawiasach odnoszące się do powyższej klasyfikacji.
Ponadto rewizji poddajemy oznaczenia wykonawcze:

— usuwamy nadmiar oznaczeń dynamicznych (np. krótkooddechowe < i > dodawane rutynowo przy wznoszeniu i opadaniu linii melodycznej) i redukujemy niepotwierdzone w źródłach podstawowych skrajności dynamiczne;

— porządkujemy łukowanie i inne oznaczenia artykulacyjne, dążąc do uzyskania obrazu z jednej strony maksymalnie zgodnego ze źródłami, zwłaszcza podstawowymi, z drugiej zaś czytelnego dla współczesnych wykonawców.

W przypadku dalej idących zmian instrumentacji miejsc wątpliwych, wzorujemy się na tych fragmentach *Koncertów* i wcześniejszych utworów koncertowych, w których autentyczność instrumentacji nie budzi zastrzeżeń. Kierujemy się przy tym zasadą maksymalnej ostrożności, korygując tylko miejsca wyraźnie obce myśleniu muzycznemu Chopina. Nie odnotowujemy wprowadzanych niekiedy zamian partii smyczków (najczęściej skrzypiec II z altówkami).

Partia fortepianu pochodzi z tomu 30 **B VIa** (wersja z drugim fortepianem). Pominięto palcowania i elementy notacji pochodzące od redakcji, a nie mające wpływu na relacje brzmieniowe partii solowej i orkiestry (nawiasy, drobniejsze warianty).

## I. Allegro maestoso

s. 14 *t. 1-13 i 486-498* Fl., Ob., Cl., Fg. I, Cor., Vni II, Vle. Instrumentację melodii tematu wzmacniamy skrzypcami II, a we fragmentach także klarnetem I, obojami i fletem II. Modyfikujemy odpowiednio pozostałe partie (**1**,**7**).

s. 15 *t. 10-11 i 495-496* Trbn., Vc., Cb. Zgodnie z **A**$^{Tut}$ (→**Wf**) przenosimy fragment linii basowej o oktawę wyżej (**2**).

*t. 13-15 i 498-500* Fl., Cl. I. Zgodnie z **A**$^{Tut}$ (→**Wf**) uzupełniamy zdwojenia motywów w górnej oktawie na wzór t. 17-19 i 502-504.

*t. 15-16 i analog.* Vni II. Uzupełniamy partię dla zachowania konsekwencji w prowadzeniu unisono linii obu grup skrzypiec.
Vni, Vle, Vc. Zgodnie z **A**$^{Tut}$ (→**Wf**) usuwamy $f^{z}$.

*t. 16-17, 20-23 i analog.* Cor. Modyfikujemy partie (**7**).

*t. 16-17 i 501-502* Cb. Przenosimy partię oktawę wyżej, aby zachować rejestr linii basowej zanotowany w **A**$^{Tut}$ (→**Wf**) (**2**).

*t. 17* Fl. I. Skracamy i przenosimy oktawę niżej 1. nutę, $g^3$ (odpowiednią nutą w t. 502 jest $g^2$). W notacji **A**$^{Tut}$ (→**Wf**) nic nie wskazuje na potrzebę jakiegokolwiek wyodrębnienia tej nuty z akordu.

Odpowiednie fragmenty ekspozycji (t. 1-24) i repryzy (t. 486-509) są w źródłach bardzo podobne, co sugeruje, że na pewnym etapie notowania utworu były wypisane tylko raz. Różnica między t. 17 a 502 może w tej sytuacji wskazywać na jakieś nieporozumienie w odczytaniu tekstu.

s. 16 *t. 21 i 506* Ob. I. Na początku taktu zmieniamy $b^1$ na $cis^2$, analogicznie do t. 17 i 502.

*t. 23-25 i 508-510* Fl. I, Cl. II i Timp. Usuwamy brzmienia przedłużone wbrew zapisowi **A**[Tut] (→**Wf**). Powodowały one zmianę słyszalnego rysunku melodii z $c^3$-$e^1$-$dis^1$-$e^1$ na $c^3$-$dis^1$-$e^1$ (**3**).

*t. 25, 29 i 30* Vni I. Na końcu taktu zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**) zmieniamy równe ósemki na rytm punktowany.

s. 17 *t. 33* Vc., Cb. Podajemy linię basu zanotowaną w **A**[Tut] (→**Wf**). W **GWf** (→**GWn**→**PP**) ma ona następującą postać:



*t. 36-44* Vni, Vle. Usuwamy tremolanda szesnastkowe. Precyzyjnie oznaczona w **A**[Tut] (→**Wf**) artykulacja (kropki i łuki) nie wskazuje na chęć ich zastosowania, zwłaszcza wobec tremoland wypisanych w następnym czterotakcie (**4**).

*t. 37-40* Fl. Uzupełniamy instrumentację linii melodycznej (**1**).

*t. 39-41 i 43-44* Cor., Tr. Modyfikujemy partie (**7**).

*t. 39-44* Fl., Ob., Cl. I. Dostosowujemy partie do rytmu i artykulacji zanotowanych w **A**[Tut] (→**Wf**) (**5**).
Trbn. Usuwamy partię, wzmacniając puzonem dopiero wejście motywu tematycznego w t. 45 (**2**).

*t. 43-44* Vc., Cb. Usuwamy ósemkowe repetycje, przywracając wartości rytmiczne zanotowane w **A**[Tut] (→**Wf**).

s. 18 *t. 45* Vni. Modyfikujemy początek tremolanda zgodnie z notacją **A**[Tut] (→**Wf**).

*t. 46 i 48* Tr. Uzupełniamy partię (**7**).
Timp. Przenosimy tremolo na 3. ćwierćnucie z t. 48 do 46 zgodnie z zanotowaną w **A**[Tut] (→**Wf**) artykulacją motywu basu.

*t. 52-53* Vni, Vle, Vc. Kontynuacja partii smyczków w t. 51-53 nie została zanotowana w **A**[Tut] (→**Wf**). Delikatne tło harmoniczne, imitujące w pewnym stopniu efekt użycia prawego pedału fortepianu, nie wydaje się tu jednak przeczyć intencji Chopina. Z tego względu pozostawiamy akompaniament smyczkowy, modyfikując jednak końcówkę, aby uniknąć podkreślenia – szczególnie w rejestrze basowym – nie wypisanego przez Chopina w **A**[Tut] (→**Wf**) przejścia c-h.

*t. 54-57* Fl. I, Cl. I, Fg. Usuwamy nie wynikające z notacji **A**[Tut] (→**Wf**) przedłużenie frazy fletu i klarnetu oraz imitującą je odzywkę fagotów (**3**).

*t. 59-61* Vc., Cb. Linię basu prowadzimy ściśle według **A**[Tut] (→**Wf**) (**2**).

*t. 60-76* Vni II, Vle. Modyfikujemy akompaniujące partie zgodnie z zapisem **A**[Tut] (→**Wf**).

*t. 62 i 70* Vc. Usuwamy przedtakt *H*, zmieniający sens harmoniczny tych miejsc i ani razu nie występujący w **A**[Tut] (→**Wf**; por. też partię fortepianu w t. 223 i 574).

s. 19 *t. 70-72* Cor. Usuwamy partię niepotrzebnie dublującą linię basu (por. t. 247-249, gdzie motyw ten występuje oktawę wyżej), łącznie z wątpliwej autentyczności pierwszym *H* (patrz poprzednia uwaga).

*t. 74-75* Vni I. Usuwamy łuk przetrzymujący $gis^1$, zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**) (**5**).

*t. 79 i 83* Vle. Zmieniamy 6. ósemkę z $e^1$ na $cis^1$, zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**).

*t. 80 i 82* Vni, Cb. Usuwamy akord *pizzicato* z 2. ćwierćnuty t. 80, niepotrzebnie akcentujący koniec frazy fletu i fagotu. Dodajemy podobny akord w t. 82 dla podkreślenia zaznaczonej w **A**[Tut] (→**Wf**) różnicy frazowania t. 77-80 i 81-84.

*t. 84-91* Fl., Vni I. Modyfikujemy partie, aby – zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**) – melodia tematu prowadzona była konsekwentnie oktawami, z wyraźniej brzmiącą górną linią (**1**,**5**).

*t. 84-92* Vni II, Vle. Modyfikujemy akompaniament zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**).

*t. 85 i 87* Cor. I. Modyfikujemy partię (**7**).

s. 20 *t. 86* Fg. I, Vc. Usuwamy przedtakt *H* (por. komentarz do t. 62 i 70).

*t. 88-90* Cb. Usuwamy partię leżącą oktawę niżej niż linia basu zapisana w **A**[Tut] (→**Wf**) (**2**).

*t. 89-91* Ob., Cl., Cor. Modyfikujemy partie, wzorując się na **A**[Tut] (→**Wf**) (**7**).

*t. 90-98* Vni, Vle. Usuwamy szesnastkowe tremolanda, zastępując je wartościami rytmicznymi występującymi w **A**[Tut] (→**Wf**) (**4**).

*t. 91-92 i 96* Cb. Przenosimy partię o oktawę wyżej zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**) (**2**).

*t. 91-98* Trbn. Usuwamy partię, tak by puzon pojawił się dopiero w t. 99-103 jako wzmocnienie motywu tematycznego (**2**).

s. 21 *t. 95* Vle. Dodajemy ósemki $cis^2$, wypisane przez Chopina w **A**[Tut] (→**Wf**), a nie uwzględnione w **GWf** (→**GWn**→**PP**).

*t. 96* Fl. II. Uzupełniamy partię na wzór t. 92 (**1**).
Fg., Vc., Cb. Jako podstawę basową podajemy *A-a*, występujące w **A**[Tut] (→**Wf**). Na 1. i 2. ćwierćnucie taktu **GWf** (→**GWn**→**PP**) mają $H_1$-*H*-*h*.

*t. 97-98* Cor. I, Timp., Vni II, Vle. Modyfikujemy partie (przede wszystkim skrzypce II), zbliżając układ akordów do zanotowanego w **A**[Tut] (→**Wf**). Na ostatniej ćwierćnucie t. 98 usuwamy uderzenie kotła, aby nieco wyraźniej podkreślić wejście akordu C-dur w t. 99 *subito* ***ff*** (po *dim.* w t. 98).

*t. 99* Vni, Vle. Modyfikujemy początek tremolanda zgodnie z zapisem **A**[Tut] (→**Wf**) (**4**).

*t. 99-103, 111-115 i 671-675* Vni. Zmieniamy – zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**) – układ akordów granych *tremolo*. W **GWf** (→**GWn** →**PP**) zamiast górnych dźwięków prowadzonej tercjami melodii ($e^3$-$d^3$-$e^3$ fletu) słyszy się raczej dolne $c^3$-$h^2$-$c^3$ skrzypiec.
Fl. I, Cl. I. Usuwamy niektóre łuki przetrzymujące (**5**).

*t. 99-107, 111-119 i 671-679* Cor. Modyfikujemy partię (**7**). W t. 675 skracamy tercję do wartości ósemki zgodnie z pisownią **Wf**, inną w tym takcie niż w pozostałych dwóch.

s. 22 *t. 108-110* Cl., Cor. II., Vle, Cb. Modyfikujemy partie, aby dopasować brzmienie do zapisu **A**[Tut] (→**Wf**) (**2**,**5**,**7**).

s. 23 *t. 117-118* Fl. Usuwamy partię umieszczoną oktawę wyżej niż zapisana przez Chopina w **A**[Tut] (→**Wf**).

*t. 118-122 i 678-683* Cl., Fg., Cor., Vni, Vle, Vc., Cb. Zmieniamy instrumentację tego fragmentu, wzorując się na Chopinowskim wyciągu w **A**[Tut] (→**Wf**). Przeciwstawiamy – tak jak w t. 106-110 – linię melodyczną instrumentów dętych linii basu instrumentów smyczkowych, usuwając partie skrzypiec I, kontrabasów, a od t. 120 (680) także rogów, uzupełniając partię fagotów i modyfikując pozostałe (**2**,**5**).

*t. 123-127* Fl., Vni, Vle, Cb. Modyfikujemy instrumentację, tak aby dokładniej odpowiadała układowi i wskazówkom instrumentalnym **A**[Tut] (→**Wf**). W szczególności:
— wzmacniamy obsadę motywu tematycznego w t. 123 (**1**);
— powierzamy prowadzenie frazy fletom już od t. 125;
— przenosimy o oktawę wyżej partię kontrabasów i usuwamy łuk przetrzymujący w t. 125-126 (**2**,**5**).

*t. 129-134 i 683-687* Cb. Usuwamy partię (**2**).

*t. 135-139* Vni II, Vle, Vc., Cb. Modyfikujemy partie zgodnie z **A**[Tut] (→**Wf**), m.in. przenosząc bas o oktawę wyżej i usuwając niektóre łuki przetrzymujące (**2**,**5**).

s. 24 *t. 141* Vni, Vle. Przenosimy akord smyczków w niższy rejestr, zachowując ogólny rysunek melodyczny partii fortepianu.

s. 25 *t. 160-161* Vni II. Usuwamy łuk przetrzymujący *a* (**5**).

s. 27 *t. 192-193 i 547-548* Vc. Usuwamy łuk przetrzymujący *H* (**5**).

s. 30 *t. 245 i 596* Vc. Wprowadzamy nutę basową dopiero na 3. ćwierćnucie taktu, wraz z wejściem nowej frazy tematycznej.

*t. 247 i 598* Vc., Cb. Usuwamy zmieniające sens harmoniczny nuty *H* (*d* w t. 598) wiolonczel i *h* ($d^1$) kontrabasów (**9**). Por. komentarz do t. 62 i 70.

*t. 248-249, 258-266 i 599-600* Cb. Usuwamy obciążające akompaniament zdublowanie partii wiolonczel (**2**).

*t. 252* Vc. Skracamy bas do występującej w pozostałych głosach wartości ćwierćnuty (**6**).

*t. 255-256 i 257-258* Vni I, Vle. Usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

s. 31 *t. 282-313* Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów, powierzając wiolonczelom wykonanie tych nut, które nie są grane przez inne instrumenty (szczególnie w t. 296-297 i 312-313) (**2**).

s. 32 *t. 295-297 i 311-313* Vle, Vc. Modyfikujemy obsadę dolnych głosów akompaniamentu, pozostawiając wiolonczelom jedynie nuty tworzące rzeczywistą linię basu.

s. 35 *t. 331* Vni II, Vle. Zastępujemy tremolando szesnastkowe powtarzanymi ósemkami. Tego typu stopniowe rozdrabnianie wartości rytmicznych wraz z *crescendo* użyte zostało pod koniec ekspozycji I cz. *Koncertu f* op. 21.

*t. 332-336* Vc. W t. 333-336 wprowadzamy zgodnie z **Wf** tremolando szesnastkowe. Aby zachować stopniowe przejście (por. poprzednia uwaga), zmieniamy ćwierćnuty na ósemki w t. 332.

*t. 332-337* Vni. Począwszy od ostatniej ósemki w t. 332, przenosimy partię skrzypiec I o oktawę wyżej (na tej wysokości prowadzony jest najwyższy głos Chopinowskiego wyciągu w **Wf**) i dokonujemy odpowiednich uzupełnień i zmian w partii skrzypiec II.

*t. 333-336* Trbn. Usuwamy trwające 4 takty *H*, by umożliwić wyraziste wejście motywu tematycznego w t. 337 (**2**).

*t. 337-338* Vni II, Vle. Modyfikujemy partie ze względu na zmiany opisane w uwadze do t. 332-337.
Fl. I. Usuwamy łuk przetrzymujący $e^3$ (**5**).

*t. 339-340 i 342-343* Cor. Modyfikujemy partię (**7**).

s. 36 *t. 341, 343, 345* Vni, Vle, Vc. W czteroósemkowych motywach usuwamy tremolanda szesnastkowe jako sprzeczne z wyraźnie oznaczonym przez Chopina w **Wf** *staccato* (**4**).

*t. 342 i 344* Timp. Usuwamy tremolanda jako nieadekwatne do autentycznej artykulacji akordów **Wf**.

*t. 344-345* Fl. II, Ob. II, Cl. I, Vni II. Modyfikujemy nieco układ akordów, wzorując się na układzie akordów Chopinowskiego wyciągu w **Wf**.

*t. 344-348* Tr. Uzupełniamy partię (**7**).

*t. 349* Vni, Vle. Usuwamy tremolando na 1. ćwierćnucie jako sprzeczne z autentyczną artykulacją tego akordu w **Wf** (**4**).

*t. 349-354* Vc., Cb. Zgodnie z notacją **Wf** wprowadzamy drobniejsze wartości rytmiczne w linii basu, tremolando szesnastkowe dla wiolonczel, powtarzane ósemki dla kontrabasów.

*t. 349-355* Cor. Modyfikujemy partię (**7**).

s. 37 *t. 352-354* Fl., Ob., Cl. I, Vni I. W partii skrzypiec I usuwamy tremolando linii melodycznej, zanotowanej w **Wf** ćwierćnutami i opatrzonej łukiem. Wzmacniamy obsadę melodii obojem I i klarnetem I, dokonując odpowiednich modyfikacji także w partiach fletów i oboju II (**1**,**4**).

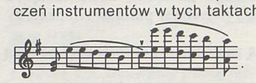
s. 38 *t. 361* Fg. I. Zastępujemy półnutę *h* dwiema ćwierćnutami (**5**).

*t. 363-364 i 367-368* Fl. II, Ob. Rozbijamy 1. ćwierćnutę taktu na dwie ósemki dla podkreślenia struktury rytmicznej motywów, analogicznej do t. 39-44 (**5**).

*t. 365-367 i 369* Cor. Modyfikujemy partię (**7**).

*t. 369-377* Vni, Vle, Vc., Cb. Modyfikujemy partie na podstawie nut, artykulacji i dynamiki zanotowanej w Chopinowskim wyciągu w **Wf** (**1**,**2**).

s. 39 *t. 373-374* Fl., Ob. I. W Chopinowskim wyciągu w **Wf** nie ma oznaczeń instrumentów w tych taktach:



Jednak oktawowe zdwojenie w t. 374 powtórki motywu rozpoczynającego się w t. 373 świadczy o intencji zróżnicowania ich instrumentacji. W **GWf** (→**GWn**→**PP**) oba wystąpienia motywu – być może w wyniku jakiegoś nieporozumienia – poprowadzone są oktawami przez dwa flety. Powierzamy prezentację motywu naturalnie brzmiącemu w tym rejestrze obojowi.

*t. 375-377* Fg. I. Modyfikujemy partię zgodnie z **Wf**, w którym linia odpowiadająca partii klarnetu nie jest zdwojona w dolnej oktawie aż do końca frazy.

*t. 377-384* Vni, Vle, Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące nie zapisane w Chopinowskim wyciągu w **Wf**.

*t. 384-385* Cb. Przenosimy końcówkę frazy o oktawę wyżej, zgodnie z **Wf** (**2**).

*t. 385* Vni II. Zmieniamy nie występujące w **Wf** *g* na $c^1$.

s. 40 *t. 395* Cb. Dodajemy *gis*, wypełniające lukę w modulującej linii basu (**2**).

s. 41 *t. 415-417, 419-421, 439-441 i 443-445* Vni, Vle. Powierzamy melodię górnego głosu obu grupom skrzypiec, uzupełniając odpowiednio partię altówek (**1**).

*t. 417-422 i 441-446* Fl., Ob., Cl., Fg. Uzupełniamy instrumentację lub wzmacniamy obsadę wszystkich solowych wejść instrumentów dętych drewnianych (**1**).

s. 42 *t. 423-432 i 450-456* Fl., Cl. I, Fg., Vni., Vle, Vc. Uzupełniamy instrumentację motywów tematycznych (dodajemy też określenia

*marcato* lub *espressivo*), dokonując niezbędnych modyfikacji głosów towarzyszących (**1**). W t. 424 i 428 skracamy nuty kończące frazy (**6**).

*t. 426-427* Cb. Usuwamy zdwojenie *Gis* wiolonczel (**2**).

s. 45 *t. 451* Vc. Rozbijamy półnutę *dis* na dwie ćwierćnuty w zgodzie z rytmem i artykulacją partii kontrabasów i fortepianu (**5**).

s. 46 *t. 464-465* Cl. Powierzamy motyw obu klarnetom (**1**).

s. 47 *t. 477-478* Vni II, Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące dla podkreślenia punktu kulminacyjnego (**5**).

s. 51 *t. 516-517* Cb. Usuwamy partię, wzorując się na t. 161-162 (**2**).

s. 52 *t. 533* Cb. Na 3. ćwierćnucie dodajemy *h*, analogicznie do t. 178.

s. 58 *t. 649-650* Vni I. Usuwamy łuk przetrzymujący $h^1$ (**5**).

s. 59 *t. 651* Cb. Usuwamy *cis*, nie wynikające z poprzedzającej frazy i nie mające kontynuacji w następnej (**2**).

*t. 654* Pfte, Vc. Jako 1. nutę basową podajemy fes występujące zgodnie zarówno w **Wf** (oktawa *Fes-fes*, nie zmieniona w żadnym z trzech egzemplarzach lekcyjnych), jak i **GWf** (→**GWn**→**PP**) (*fes* w partii wiolonczel). W części późniejszych wydań partii solowej bas zmieniono dowolnie na f.

*t. 658* Pfte, Vc. Na początku taktu **Wf** ma akord z $e\text{-}e^1$, pozostawiony bez zmian w dwóch egzemplarzach lekcyjnych partii solowej, zawierających Chopinowskie dopiski. W trzecim z zachowanych egzemplarzy przed tym akordem są jednak wpisane bemole obniżające $e\text{-}e^1$ na $es\text{-}es^1$, a ponadto $es^1$ występuje w partii wiolonczel w **GWf**. Autentyczność obu wersji partii solowej nie budzi więc wątpliwości. Dlatego podajemy odpowiadające tym wersjom warianty ($e^1$ lub $es^1$) również w partii wiolonczel (**9**).

*t. 660* Vni. Półnutę z kropką zastępujemy ćwierćnutą i półnutą (**5**).

s. 60 *t. 676-678* Fl., Cl., Fg. Trzymając się wskazań instrumentów podanych w **Wf**, usuwamy dublującą rogi partię fagotów i przenosimy motyw w t. 677-678 z partii klarnetów do fletów.

s. 61 *t. 687* Vle. Zgodnie z **Wf** dodajemy nutę *e*.

## II. Romance. Larghetto

s. 62 *t. 1-3* Vni, Vle, Vc. W t. 1 **Wf** ma określenie Violini con sordini. Również w liście do przyjaciela Chopin pisał: „akompaniuję go [**Larghetto**] sordinami, to jest skrzypcami przytłumionymi gatunkiem grzebieni…" (por. cytaty *o Koncercie e-moll…* przed tekstem nutowym). Nie musi to jednak oznaczać, że chodziło mu o zastosowanie tłumików tylko w skrzypcach, gdyż określenia Violini używał także w szerszym znaczeniu „smyczków" (por. np. wersję na 1 fortepian lub partyturę historyczną *Koncertu f* op. 21, cz. II, t. 3, 5 i analog., gdzie określenie to przeciwstawione jest dokładnie wypisanej w t. 2 obsadzie instrumentów dętych). **GWf** (→**GWn**) ma con sordini w partiach skrzypiec i altówek, jednak **P**66 (→**P**75) podaje je tylko w skrzypcach I, a **P**80 – w skrzypcach I i II. Dodajemy je także w partii wiolonczel, gdyż użycie tłumików w wiolonczelach jest zgodne zarówno z opisanym przez Chopina klimatem dźwiękowym tej części (por. cytowany wyżej list), jak i współczesną praktyką wykonawczą.

*t. 3* Vle. Na 2. ćwierćnucie taktu tekst główny (równe ósemki) pochodzi z **GWf** (→**GWn**→**PP**), wariant (rytm punktowany) – z **Wy**Fr$^{ork}$ i **Wf**. Ponieważ **Wy**Fr$^{ork}$ jest najprawdopodobniej oparty na [**G**], a więc źródle wcześniejszym niż **GWf**, równe ósemki mogą być zmianą Chopinowską, wprowadzoną w ostatniej fazie przygotowywania utworu do druku. Dlatego dajemy pierwszeństwo tej wersji. Por. komentarze do t. 12 i 53.

*t. 3-4, 8-9* Vni I, Vle. Usuwamy łuki przetrzymujące i rozbijamy *gis* zgodnie ze źródłami podstawowymi (**5**).

*t. 12* Cor. Na 4. ćwierćnucie taktu tekst główny (równe ósemki) pochodzi z **GWf** (→**GWn**), wariant (rytm punktowany) – z **Wy**Fr (wersję tę mają również **PP**). W **Wf** występuje rytm punktowany, a ponadto brak łuków przetrzymujących kwintę (brak łuków można uważać za: błąd, wersję pierwotną lub specjalną wersję pianistyczną, uwzględniającą zanikanie dźwięku fortepianowego). Tak jak w t. 3 (patrz komentarz powyżej) uważamy za możliwe, iż wersja **GWf** (→**GWn**) jest wynikiem Chopinowskiej poprawki; rytm równych ósemek ułatwia wykonanie i wygładza połączenie z rozpoczynającą się partią fortepianu solowego.

s. 63 *t. 22* Vni II. Zgodnie z zapisem w źródłach podstawowych zmieniamy półnutę *h* na dwie ćwierćnuty (**5**).

*t. 22-23* Cb. Usuwamy partię nie zapisaną w **Wf** ani **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

*t. 23-26* Vni I, Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

*t. 28-29* Cb. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ przenosimy część partii o oktawę wyżej (**2**).

*t. 29-30* Vni II, Vle, Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ zmieniamy układ akordu w t. 30, modyfikując odpowiednio końcówkę t. 29.

*t. 30* Fg. W **Wy**Fr$^{d}$ brak występującej w **GWf** (→**GWn**→**PP**) nuty *fis*, co prawdopodobnie wskazuje na dodanie jej w ostatniej fazie retuszów instrumentacji. Uwzględniamy ten dodatek, gdyż ułatwia fagociście przygotowanie wejścia solo pod koniec tego taktu.

*t. 31-34 i 39-42* Vni I, Vle. Usuwamy nuty nie występujące w **Wy**Fr$^{ork}$, a pogrubiające fakturę akompaniamentu w rejestrze, w którym prowadzone są kontrapunktujące solowy fortepian motywy fagotu. Por. t. 80, 82, 88 i 90.

*t. 32-45* Cb. Usuwamy partię albo niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel, albo prowadzoną niżej niż to zapisano w **Wy**Fr$^{ork}$. W początkowych taktach odpowiedniego odcinka w tonacji Gis-dur (t. 81-84 i analog.) użycie samych wiolonczel wynika bezpośrednio z notacji **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

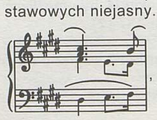
s. 64 *t. 38-39* Vc. Na 1. ćwierćnucie t. 39 **Wy**Fr$^{ork}$ ma pauzę ćwierćnutową. Oznacza to zapewne, że w [**G**] wiolonczele nie wzmacniały linii basowej fortepianu na przejściu taktów. Dlatego usuwamy ćwierćnuty *fis-H* (**2**).

s. 65 *t. 44-45* Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący *h* (**5**).

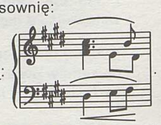
*t. 45-51* Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy partię, poczynając od ostatniej ósemki t. 45.

*t. 47-50* Vc., Cb. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

s. 66 *t. 53* Vni II, Vc. Zapis rytmu 2. połowy taktu jest w źródłach podstawowych niejasny. **Wf** ma następującą pisownię:



, a **Wy**Fr$^{ork}$ następującą:



Na 4. ćwierćnucie taktu w **Wy**Fr$^{ork}$ widoczne są ślady usuwania rytmu punktowanego w dolnym głosie prawej ręki.
Zdaniem redakcji, najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem widocznych różnic i błędów są Chopinowskie poprawki, mające na celu wygładzenie przebiegu rytmicznego i harmonicznego.





Dlatego jako jedyną podajemy wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**) z równymi ósemkami na 4. ćwierćnucie taktu. Por. t. 3 i 12.

*t. 56-63* Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów, niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel albo prowadzoną niżej niż to zapisano w **Wy**Fr$^{ork}$. W t. 56 modyfikujemy też odpowiednio partię wiolonczel (**2**).

*t. 59-60* Vni II, Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

s. 67 *t. 63-72* Vni II, Vle, Vc., Cb. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ zmieniamy 5-głosową fakturę akompaniamentu na 4-głosową. Partię kontrabasów, brzmiącą oktawę poniżej zapisanej w **Wy**Fr$^{ork}$ linii basu, usuwamy (**2**); nuty basowe o wartościach półnut powierzamy wiolonczelom (**5**); przeciwstawiony tercjom skrzypiec głos tenorowy obsadzamy altówkami. Głos grany w **GWf** (→**GWn**→**PP**) przez altówki usuwamy jako mający znamiona dodatku obcej ręki – zagęszcza on średnicę akompaniamentu (**1**), zacierając czytelność głosu skrzypiec II (por. pauzy ósemkowe w **GWf**, „wymuszone" przez nachodzące altówki). W **Wy**Fr$^{ork}$ widoczne są dopisane delikatnie ołówkiem nuty odpowiadające partii altówek **GWf**; prawdopodobnie nie było ich więc w [**G**], na podstawie których Franchomme sporządzał swój wyciąg.

*t. 70* Vle. Jako 3. nutę podajemy występujące w **Wy**Fr$^{ork}$ *gis*, a nie *fis* zapisane w partii wiolonczel **GWf** (→**GWn**→**PP**).

*t. 73-80* Cb. Usuwamy partię, początkowo niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel, a od t. 77 prowadzoną poniżej linii basu zapisanej w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 68 *t. 76-77* Cor. in fa. **GWf** (→**GWn**→**PP**) ma oktawy brzmiące $h\text{-}h^1$. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ podajemy oktawy $dis^1\text{-}dis^2$ (brzmiące $gis\text{-}gis^1$).

*t. 77-80* Vni, Vle. Modyfikujemy partie zgodnie z wersją **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 80, 82, 88 i 90* Vni. Usuwamy nuty nie występujące w **Wy**Fr$^{ork}$, a pogrubiające fakturę akompaniamentu w rejestrze, w którym prowadzone są motywy fagotu, a w t. 88 i 90 także główna linia melodyczna solowego fortepianu. Por. t. 31-34 i 39-42.

*t. 81-95* Vc., Cb. Z notacji **Wy**Fr$^{ork}$ wynika, że w t. 81-82 i analog. głos basowy prowadzony był pierwotnie nie oktawami, lecz pojedynczymi nutami, zapewne przez wiolonczele. Usuwamy więc tam partię kontrabasów, a wiolonczele przenosimy o oktawę niżej. W pozostałych taktach również usuwamy partię kontrabasów, niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel albo prowadzoną niżej niż to zapisano w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 69 *t. 88* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ zmieniamy *Gis* na *gis* (**2**).

s. 70 *t. 96* Vc. W 2. połowie taktu zarówno **GWf** (→**GWn**→**PP**), jak i **Wy**Fr$^{ork}$ mają *Dis* jako podstawę basową. Jest to sprzeczne z partią fortepianu, gdzie występuje *Gis* (*Dis* pojawia się dopiero w t. 98). Dlatego w całym takcie dajemy *Gis* (**9**).

*t. 96-100* Cb. Usuwamy partię pogrubiającą fakturę akompaniamentu (**2**).
Vni I, Vle, Vc. Modyfikujemy partie na podstawie **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 104-126* Cb. Usuwamy partię, nie wypisaną w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 72 *t. 114* Vle, Vc. Dla zachowania zgodnego z **Wy**Fr$^{ork}$ brzmienia akordu przenosimy kończące frazę półnuty o oktawę niżej.

*t. 115-123* Vni II, Vle. Usuwamy partię skrzypiec II, a częściowo (w t. 117 i 119-120) także altówek, aby uzyskać maksymalną przejrzystość akompaniamentu, bez dublowania brzmień fortepianu i instrumentów dętych.

*t. 117-119* Vni I. Usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

s. 72 *t. 119-123* Fl. I. Wypełniający te takty diatoniczny postęp od $gis^1$ do $e^2$ występuje w **GWf** (→**GWn**→**PP**) w partii fletu II i wzmocniony jest w górnej oktawie przez flet I. W tej postaci, podkreślony dodatkowo określeniem *crescendo*, brzmi on zbyt wyraziście i nie pasuje do charakteru zakończenia tej natchnionej części. W **Wy**Fr$^{ork}$ ani w **Wy**Fr$^{d}$ odpowiednie nuty nie są wypisane, co wskazuje na to, iż głos ten jest jednym z uzupełnień dokonanych w partii orkiestrowej – pod częściową tylko kontrolą Chopina – w trakcie przygotowywania utworu do druku. Wobec wątpliwości co do jego autorstwa podajemy go w zredukowanej postaci, dopuszczając również możliwość całkowitego pominięcia tej partii.

*t. 119-124* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące *e* (**5**).

*t. 120-121* Vni I. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący $e^2$ (**5**).

## III. Rondo. Vivace

s. 74 *t. 13-17* Cb. Usuwamy partię nie uwzględnioną w notacji źródeł podstawowych (**2**).

*t. 25-26, 52-53 i 280-281* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące *e* (**5**).

*t. 28* Vle. Na 3. ósemce taktu zmieniamy nie występujące w **Wy**Fr$^{ork}$ *h* na $dis^1$.

*t. 32-33* Cb. Usuwamy partię nie wypisaną w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

*t. 33-35* Vni, Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ dodajemy $gis^1$ do akordu w t. 35, odpowiednio modyfikując także dwa poprzednie takty.

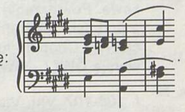
s. 75 *t. 38-39* Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący *a* (**5**).

*t. 40-41 i 42-43* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące *H* (**5**).

*t. 42-44* Cb. Usuwamy partię nie wypisaną w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

*t. 51-52* Vni II. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący *h* (**5**).

*t. 59* Vc. **Wy**Fr$^{ork}$ ma następującą wersję:



Niezręczności w prowadzeniu głosów sugerują, iż może to być pierwotna (zmieniona w analogicznym t. 287) lub omyłkowa wersja (rozpoczęcie łuków od 2. ćwierćnuty tego taktu jest z pewnością błędem). Dlatego pozostawiamy tu wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**); por. komentarz do t. 294-295.

s. 76 *t. 60-63 i 288-290* Vle, Vc., Cb. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ modyfikujemy partie:
— przesuwamy wejście kontrabasów do t. 63 i 291, gdzie wynika ono w sposób naturalny z układu dźwiękowego akompaniamentu; linię basu powierzamy wiolonczelom, modyfikując odpowiednio partię altówek;
— przenosimy część linii basu w t. 60-61 oktawę wyżej (**2**);
— usuwamy fragment (w t. 289-290) partii altówek niepotrzebnie zdwajający dźwięki wiolonczel lub skrzypiec.

*t. 68-75 i 296-303* Na podstawie źródeł podstawowych modyfikujemy (na ogół nieznacznie) większość partii, mając na względzie:
— uzyskanie zgodnego z Chopinowskim wyciągiem brzmienia linii melodycznej, szczególnie na ostatnich ósemkach t. 69, 71 i analog. oraz w t. 75 i 303;
— uzyskanie zgodnego z Chopinowskim wyciągiem brzmienia linii basu (**2**);

— wzmocnienie smyczkami obsady motywów szesnastkowych w t. 72-73 i analog. (uzupełnienia tego dokonano już w **PP**) (**8**);
— usunięcie nie wypisanej przez Chopina repetycji trąbek w 2. połowie t. 75 i 203 oraz inne modyfikacje partii rogów i trąbek (**7**);
— zastąpienie niektórych ćwierćnut parami ósemek (**5**).

*t. 76, 78, 80, 83-87 i analog.* Tr. I. Przenosimy partię – praktycznie niewykonalną na stosowanych dziś trąbkach B – o oktawę niżej (**7**).

*t. 77, 79* Vc. Na wzór analogicznych t. 305 i 307 usuwamy powtórzoną czterokrotnie szesnastkami kwintę *cis-gis*. Wersja z repetycją jest zapewne pomyłkowa (wypisana w Chopinowskim wyciągu w **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$ repetycja *gis* odpowiada partii rogów).

*t. 77, 79, 81-84 i analog.* Ob., Cl., Vni II, Vle. Wzmacniamy obsadę linii melodycznej, słabo słyszalnej zwłaszcza po ***ff*** w t. 76, 78 i 80 (**1**,**8**).

s. 77 *t. 80-84 i analog.* Fl., Cor. Zgodnie ze źródłami podstawowymi usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

*t. 85 i analog.* Vni, Vle. Usuwamy nie wypisane przez Chopina tremola (**4**).

*t. 86 i analog.* Tr., Vni II, Vle, Vc., Cb. W źródłach podstawowych nic nie wskazuje na synkopowany charakter 2. ósemki taktu, toteż zmieniamy akcentowane ćwierćnuty na ósemki *staccato* i pauzy.

*t. 86-89 i analog.* Vni I. Uzupełniamy zakończenie frazy w t. 86-87 (zbliżonego uzupełnienia dokonano już w **P**75) i usuwamy niepotrzebne przedłużenie partii w t. 88-89 (**1**).

*t. 95* Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ zmieniamy na 3. ósemce taktu *h* na *fis*.

*t. 95-96 i 323-324* Cor. I in fa. Zgodnie z **Wy**Fr$^{d}$ usuwamy łuki przetrzymujące $fis^2$.

s. 78 *t. 99* Cb. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ przenosimy 2. połowę taktu o oktawę wyżej (**2**).

*t. 100-102 i analog.* Tr. W **Wy**Fr$^{d}$ brak szesnastkowych repetycji w 2. połowach taktów. Występują one jednak w **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$, co może oznaczać, że pierwotnie realizowały je instrumenty smyczkowe. Powierzenie ich trąbkom jest jednak zmianą na tyle ważną, a przy tym tak trafną, że jest niemal pewne, iż dokonano jej z inicjatywy Chopina lub za jego aprobatą. Dlatego zachowujemy tu wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**).

s. 79 *t. 106-107* Vni, Vle, Vc., Cb. W źródłach podstawowych takty te – oprócz ostatniej ósemki t. 107 – są identyczne z t. 104-105. Dlatego usuwamy dodatkowy akompaniament smyczków (**3**).

*t. 107* Fl., Tr. I, Vni I. Niewykonalną na stosowanych dziś trąbkach B partię trąbki I przenosimy o oktawę niżej (**7**). Aby zrekompensować spowodowaną obniżeniem rejestru utratę blasku, powierzamy ten motyw dodatkowo fletom i skrzypcom I.

*t. 109-119* Tr. Modyfikujemy i uzupełniamy partie (**7**). W t. 116-119 uzupełnień (innych) dokonano już w **PP**.

*t. 111-112* Cor. I, Vni. Instrumentację gamy w szesnastkach, będącej częścią melodii, uzupełniamy skrzypcami (**8**). Modyfikujemy odpowiednio partię rogu I (**1**).

s. 80 *t. 112-119* Vni, Vle. Wzmacniamy skrzypcami II obsadę linii melodycznej, modyfikując też odpowiednio partię altówek (**1**). W t. 118 modyfikujemy partie, dostosowując rytm i artykulację do zapisu w **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 114* Ob., Cl. I. Zgodnie z ogólną strukturą rytmiczną tego fragmentu oraz zapisem w **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$ zamieniamy ćwierćnuty w 2. połowie taktu na dwie ósemki (**5**).

*t. 115-120* Fg., Trbn., Vc., Cb. Modyfikujemy partie według notacji **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 81 *t. 127-128* Vni, Vle, Vc., Cb. W t. 127 usuwamy partie nie wynikające z notacji źródeł podstawowych, modyfikując odpowiednio także początek t. 128 (**3**).
Fl. II. Zgodnie z zapisem w **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$, zmieniamy na 4. ósemce taktu $cis^2$ na $ais^1$.

*t. 131-142* Cl., Vni, Vle. Na końcach czterotaktów skracamy trzymane półnuty akompaniamentu harmonicznego (**6**). W t. 135-136 usuwamy – zgodnie z zapisem **Wy**Fr$^{d}$ – łuk przetrzymujący w partii klarnetu II (**5**). W t. 136-142 usuwamy partię skrzypiec I, dublującą linię klarnetu II.

*t. 132 i 140* Vc. Ósemki na początku tych taktów przenosimy oktawę wyżej zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 82 *t. 139* Pfte, Vc. Jako pierwszą nutę basu podajemy *gis* według zgodnej wersji **Wf**, **GWf** i **Wy**Fr$^{ork}$. W większości późniejszych wydań partii solowej powtórzono jednak nieautentyczne *g* występujące w **Wn** i **GWn** (→**PP**).

*t. 143-144 i 146-147* Vni, Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ zmieniamy w partii altówek *h* na *fis* w t. 143 i usuwamy nieoznaczone w tym źródle łuki przetrzymujące (**5**).

*t. 141* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy *Fis* na 2. ćwierćnucie (**2**).

*t. 141-160* Cb. Usuwamy partię nie zapisaną w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 83 *t. 148* Vni I. Zgodnie ze strukturą rytmiczną motywów, potwierdzoną przez notację **Wy**Fr$^{ork}$, zmieniamy półnutę $e^1$ na dwie ćwierćnuty (**5**).

s. 84 *t. 167-168* Vle, Vc. Modyfikujemy partie zgodnie z notacją **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 168, 170, 178, 186 i 200 oraz 412, 414, 422, 430 i 444* Vni II, Vle, Cb. Skracamy występujące na początku tych taktów ćwierćnuty do wartości ósemek (dodając pauzy). Jest to częściowo zgodne z notacją **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$, które jednak nie są pod tym względem konsekwentne.

s. 85 *t. 175* Vni II. Na początku taktu zmieniamy ćwierćnutę na ósemkę i pauzę zgodnie z pisownią **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 182, 204 i 426* Vni II. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ i pozostałymi analogicznymi taktami usuwamy łuki przetrzymujące 1. nutę (**5**).

*t. 184-186* Vni II, Vle, Vc. Modyfikujemy partie zgodnie z zapisem **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 193-196* Vc. Niezaznaczone w **Wy**Fr$^{ork}$ półnuty skracamy do wartości ćwierćnut, możliwych do pogodzenia z pisownią tego źródła (**6**).

*t. 199-200 i 443-444* W tekście nutowym podajemy *a tempo* według **Wf**. W **GWf** określenie to znajduje się w obu miejscach o takt wcześniej. W **GWn** (→**PP**) przesunięto określenie powrotu do tempa do t. 200 i 444, a więc zgodnie z oznaczeniami w partii fortepianu solowego. **Wy**Fr$^{ork}$ ma je w t. 200 (zgodnie z **Wf**) i w t. 443 (zgodnie z **GWf**). Por. *Komentarz wykonawczy*.

s. 86 *t. 206-208 i 451-452* Vni, Vle. Modyfikujemy partie dla uzyskania lepszej zgodności z pisownią **Wy**Fr$^{ork}$ i naturalniejszego postępu górnego głosu smyczków.

*t. 210-212* Tr. Modyfikujemy partie (**7**).

*t. 211* Vc., Cb. Przenosimy 2. ćwierćnutę taktu oktawę niżej zgodnie z **Wf** (**2**). W **Wy**Fr$^{ork}$ bas zapisany jest zgodnie z **GWf** (pierwotna wersja?), a ponadto występuje tu prawdopodobnie błąd rytmiczny: 2. akord pojawia się dopiero na 4. ósemce taktu.





s. 88 *t. 229-231* Vle, Vc., Cb. Dla zachowania zgodności z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy partię kontrabasów, modyfikując odpowiednio partie wiolonczel i altówek (**2**).

*t. 232-233, 234-235 i 238-243* Vni II. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

s. 89 *t. 241-244* Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów, modyfikując odpowiednio partię wiolonczel (**2**).

*t. 242-243* Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący *fis* (**5**).

s. 90 *t. 262-263* Vni II, Vle. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

*t. 264-274* Vc., Cb. Począwszy od 2. ćwierćnuty t. 264 usuwamy partię kontrabasów, do t. 268 dublującą jedynie partię wiolonczel (**2**). W t. 269-271 bas powierzamy wiolonczelom. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący *B* w t. 271-272 (**5**).

s. 91 *t. 275-276 i 277-278* Vni, Vle, Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

s. 92 *t. 294-295* Vni II. Z notacji **Wy**Fr$^{ork}$ wynika, iż nuty $dis^1$-$e^1$ pojawiają się dopiero jako 4. ósemka t. 294 i 1. ósemka t. 295. Jest to prawdopodobnie pierwotna (zmieniona w analogicznych t. 66-67) lub nawet pomyłkowa wersja, na co wskazuje jej nieco mniej zręczne połączenie z fortepianem solowym (na 4. ósemce t. 294 fortepian ma przetrzymane $e^1$, a skrzypce $dis^1$). Dlatego pozostawiamy tu wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**).

*t. 295* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ zmieniamy 3. ósemkę z *E* na *e* (**2**).

s. 94 *t. 331-332* Cor., Tr. Tak jak w analogicznym t. 103 i zgodnie z pisownią **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$ szesnastkową repetycję w t. 331 powierzamy rogom (w oktawie). W **Wy**Fr$^{d}$ nie ma jej wcale, co może wskazywać na jakieś błędy pisowni w rękopiśmiennych głosach lub partyturze. Z pewnością błędna jest także wersja **GWf** (→**GWn**→**PP**), w której trąbki powtarzają sekstę $gis^1$-$e^2$ (w brzmieniu).

s. 95 *t. 333-334* Vle. Usuwamy *gis*, nie występujące w **Wy**Fr$^{ork}$.

*t. 334-335* Vni, Vc. W pisowni źródeł podstawowych nic nie wskazuje na dołączenie akompaniamentu smyczkowego w tych taktach. Dlatego usuwamy nuty na 4. ósemce t. 334 i 1. ćwierćnucie t. 335 (**3**).

*t. 335* Fg. Zgodnie ze strukturą rytmiczną motywów zmieniamy ćwierćnutę $dis^1$ na dwie ósemki (**5**).

*t. 336-340* Tr. Uzupełniamy i modyfikujemy partie (**7**).

*t. 343-372* Cb. Usuwamy partię dublującą partię wiolonczel (**2**).

s. 96 *t. 347-348, 351-354 i 355-356* Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące *Gis* (**5**).

*t. 357-372* Fg. Ze względu na intensywnie brzmiące figuracje fortepianu całą tę frazę powierzamy obu fagotom (**1**).

*t. 359-362 i 367-370* Vni, Vle, Vc. Na podstawie **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy niektóre łuki przetrzymujące (**5**).

s. 97 *t. 375-376 i 378-380* Cb. Usuwamy partię nie odnotowaną w **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

s. 98 *t. 380* Vc. Jako nutę basową **Wy**Fr$^{ork}$ ma błędnie *Gis* (prawdopodobnie pod wpływem *gis* altówek).

*t. 381-385* Vni, Vle. Na podstawie **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuki przetrzymujące (**5**) i modyfikujemy partię altówek w t. 383-385.

*t. 385-388* Cb. Począwszy od 2. ćwierćnuty t. 385, przenosimy partię – zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ – o oktawę niżej (**2**).

*t. 386-388* Vni, Vle, Vc., Cb. Akordom akompaniamentu nadajemy bardziej zdecydowany rytmicznie charakter, skracając je do wartości ćwierćnut (**6**). Chopin kilkakrotnie użył podobnego chwytu, por. np. cz. I, t. 466-468.

*t. 389-390* Cl. I in sib. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ usuwamy łuk przetrzymujący $e^2$ (**5**).

*t. 391-392* Vc. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ przenosimy motyw w t. 391 o oktawę niżej, modyfikując odpowiednio początek t. 392 (**2**).

*t. 391-408* Cb. Usuwamy partię dublującą partię wiolonczel (**2**).

*t. 392* Vni, Vle. Skracamy brzmienie akordu kończącego poprzedni odcinek (**6**).

s. 99 *t. 395-407* Vc. Usuwamy część łuków przetrzymujących *Fis*, powtarzając tę nutę w t. 396, 400, 404, 406 i 407 (**5**).

s. 100 *t. 421* Vni II. Na 4. ósemce taktu zmieniamy – zgodnie z Chopinowskim wyciągiem w **Wf** – $fis^1$ na $dis^1$. **Wy**Fr$^{ork}$ ma wersję zgodną z **GWf**.

s. 101 *t. 429* Cb. Zgodnie z **Wy**Fr$^{ork}$ przenosimy 1. ósemkę o oktawę wyżej (**2**).

s. 102 *t. 454-456* Vc., Cb. Przenosimy część partii oktawę wyżej zgodnie z **Wf** (**2**). W **Wy**Fr$^{ork}$ bas zapisany jest zgodnie z **GWf** (pierwotna wersja?).

*t. 455* Cor., Tr. Modyfikujemy partie, przede wszystkim usuwając nie oznaczone w źródłach podstawowych szesnastkowe repetycje na 2. ćwierćnucie taktu (**7**).

s. 103 *t. 464* Tr. I in sib. Zmieniamy $ais^2$ na $fis^2$ (**7**).
Vni I. Zmieniamy akord skrzypiec, aby wzmocnić brzmienie nuty $e^3$ granej przez flet I. Potrzeba wyraźnie słyszalnego $e^3$ jako najwyższej nuty akordu orkiestry wynika zarówno z pisowni **Wy**Fr$^{ork}$, jak i z relacji tego akordu do akordu w t. 456 (**1**).

s. 104 *t. 470-488* Cb. Usuwamy partię, dublującą partię wiolonczel lub brzmiącą niżej, niż to wynika z zapisu **Wy**Fr$^{ork}$ (**7**).

*t. 472-478* Vni II, Vle. Modyfikujemy partie, likwidując m.in. wszystkie nie zapisane w **Wy**Fr$^{ork}$ przetrzymania dźwięków (**5**).

s. 105 *t. 490-491 i 494-496* Vni I, Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące, których brak w **Wy**Fr$^{ork}$ (**5**).

*t. 497-504* Vc., Cb. Modyfikujemy partie, zachowując zapisaną w **Wy**Fr$^{ork}$ nutę pedałową *E* (**2**).

s. 106 *t. 500-501* Vle. Usuwamy łuk przetrzymujący, którego brak w **Wy**Fr$^{ork}$ (**5**).

s. 107 *t. 510-511* Vc., Cb. Zgodnie z notacją **Wy**Fr$^{ork}$ modyfikujemy partię wiolonczel w t. 510 oraz usuwamy partię kontrabasów.

*t. 513-516* Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące (**5**).

*t. 518-519* Cb. Usuwamy część partii brzmiącą niżej niż to wynika z zapisu w **Wf** i **Wy**Fr$^{ork}$ (**2**).

*Jan Ekier*
*Paweł Kamiński*

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

Głosy orkiestrowe dostępne do wypożyczenia w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM,
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa,
tel. (022) 826-59-81, 828-57-09, fax (022) 826-97-80,
e-mail: bmo@pwm.com.pl

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Akcenty długie oznaczają akcent o charakterze przede wszystkim wyrazowym, w którym część akcentowana trwa na ogół nieco dłużej niż w zwykłym akcencie (przy krótszych wartościach rytmicznych obejmuje czasem dwie lub trzy nuty), a spadek natężenia dźwięku jest łagodniejszy. Generalne problemy interpretacji dzieł Chopina zostaną omówione w osobnym tomie pt. *Wstęp do Wydania Narodowego*, w części zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze*.

Skrót: t. – takt, takty.

## Koncert e op. 11

### I. Allegro maestoso

s. 14 *Początek.* Podstawowym problemem pierwszego *tutti* wydaje się właściwe wyważenie realizacji obu członów Chopinowskiego określenia tempa i charakteru **Allegro maestoso**. Tempo metronomiczne ♩=126 wraz z określeniami *allegro* i *risoluto* sugeruje szybkie tempo, które jednak może nadać temu fragmentowi niezamierzony przez Chopina (*maestoso*), skoczny charakter. Dlatego redakcja radzi przyjąć założenie, iż tempa całej I cz. *Koncertu* tworzą pewną strefę temp, a tempo metronomiczne wskazane przez Chopina leży blisko jej górnej granicy i odnosi się przede wszystkim do wirtuozowskich fragmentów figuracyjnych. Dla pierwszego *tutti* redakcja proponuje tempo położone blisko dolnej granicy tej strefy, np. ♩=108 ze zwróceniem uwagi na nie nazbyt ostrą realizację oznaczeń *staccato*. Elastyczność tempa właściwa pierwszej części *Koncertu* powinna wyrażać się łagodnymi i stopniowymi przejściami między odcinkami o różnych tempach. Redakcja przeciwstawia się tym samym częstej manierze nagłych zmian tempa, wyraźnie różnicujących części kantylenowe od figuracyjnych. (Zagadnienie Chopinowskich temp metronomicznych zostało szerzej omówione w tomie *Etiud* naszego wydania, w uwagach wstępnych do *Komentarza wykonawczego*.)

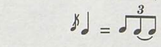
s. 21 *t. 99 i 111* Zwracamy uwagę na przewidziany w tych taktach efekt *subito* *ff*. Dotychczasowe wydania partytur podają w t. 98 oznaczenie <, a tradycja wykonawcza utrwaliła tę najprawdopodobniej nieautentyczną dynamikę także w t. 110.

s. 48 *t. 485* Vni, Vle. Tryl lepiej wykonać bez końcówki.

s. 59 *t. 654* Pfte, Vc. Ponieważ pewna część wydań partii solowej *Koncertu* podaje na początku taktu oktawę *F-f*, należy upewnić się, którą wersję solista zamierza wykonać i wprowadzić ewentualnie odpowiednią zmianę w partii wiolonczel. Podkreślamy, że autentyczna jest wersja z fes, dlatego – o ile to możliwe – wskazane jest wykonywanie tej właśnie wersji.

### II. Romance. Larghetto

s. 62 *t. 5 i 10* Vni, Vle. Najlepsze rozwiązanie rytmiczne przednutek:



s. 70 *t. 104-114* Vni I. Dodane przez redakcję określenie *molto espressivo* ma zwrócić uwagę na jedyne w obu *Koncertach* miejsce, w którym temat jest w całości grany przez skrzypce, a fortepian im akompaniuje.

### III. Rondo. Vivace

s. 82 *t. 139* Pfte, Vc. Ponieważ zdecydowana większość wydań partii solowej *Koncertu* podaje na początku taktu w lewej ręce *g*, należy upewnić się, którą wersję solista zamierza wykonać i wprowadzić ewentualnie odpowiednią zmianę w partii wiolonczel. Podkreślamy, że autentyczna jest wersja z *gis*, dlatego – o ile to możliwe – wskazane jest wykonywanie tej właśnie wersji.

s. 85 *t. 199-200 i 443-444* Rozwiązanie agogiczne proponowane przez redakcję (opisane w odsyłaczu) jest uniwersalne, można je zastosować niezależnie od stopnia zwolnienia w poprzednich taktach. Wykonania ściśle trzymające się jednego z dwóch momentów powrotu do tempa oznaczonych w źródłach są również możliwe, z następującymi zastrzeżeniami:
— jeśli *a tempo* jest planowane w t. 200 lub 444, zwolnienie w t. 197-198 lub 441-442 nie może być zbyt duże;
— powrót do tempa w t. 199 lub 443 brzmi naturalniej po wyraźnie zaznaczonym *rallentando* w t. 197-198 lub 441-442.

*Jan Ekier*
*Paweł Kamiński*

CHOPIN

# CONCERTO IN E MINOR
SCORE. CONCERT VERSION

URTEXT



# KONCERT
PARTYTURA. WERSJA

# CHOPI

PWM EDITION

JAN EKIER
WYDANIE NARODOWE · NATIONAL EDITION

